

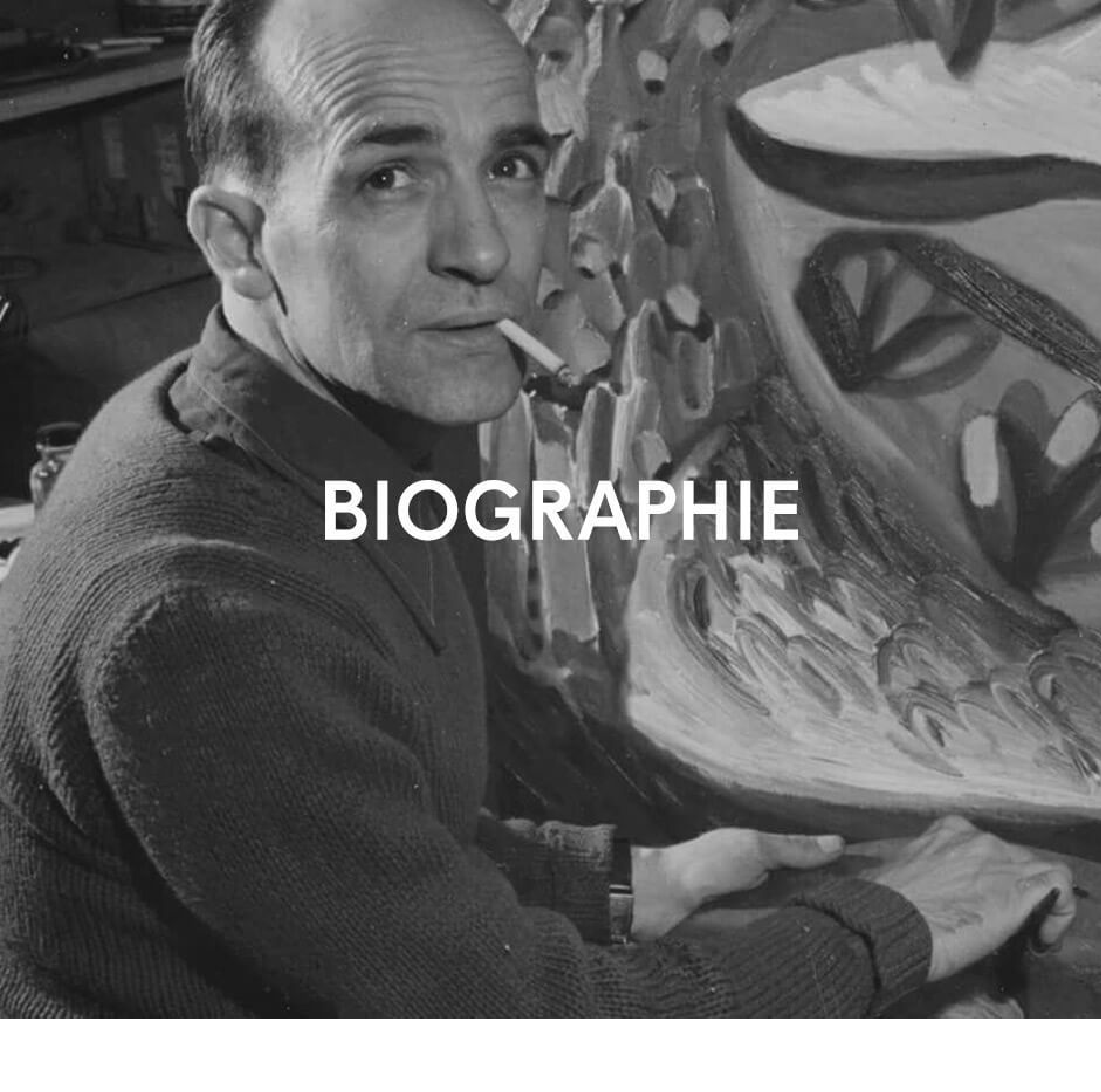
PAUL ÉMILE BORDUAS

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par François-Marc Gagnon

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN

Table des matières



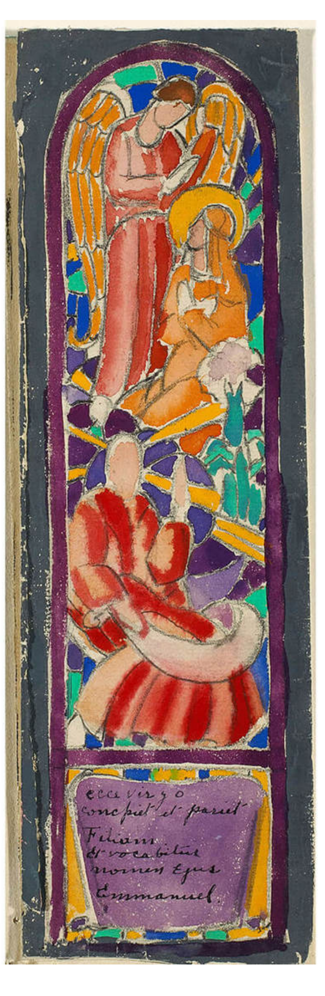
BIOGRAPHIE

Créateur de l’automatisme, mouvement artistique d’avant-garde et auteur de l’essai qui a donné son titre au manifeste *Refus global*, publié en 1948, Paul-Émile Borduas exerce une profonde influence sur le développement des arts et l’évolution de la pensée au Québec et au Canada. Né en 1905 à Saint-Hilaire, Borduas fait son apprentissage avec le peintre Ozias Leduc avant d’étudier les arts à Montréal et à Paris. Il est démis de ses fonctions d’enseignant à Montréal pour avoir publié le manifeste *Refus global*. Quelques années plus tard, il s’exile d’abord à New York, puis à Paris, où il meurt en 1960, s’étant fait une certaine notoriété internationale.

JEUNESSE ET FORMATION

Paul-Émile Borduas naît à Saint-Hilaire, un village situé à quelque 40 kilomètres à l'est de Montréal, le 1er novembre 1905. Son père, Magloire Borduas, est charpentier et ferronnier. Sa mère, Éva Perrault, est connue dans le village pour la beauté de son jardin.



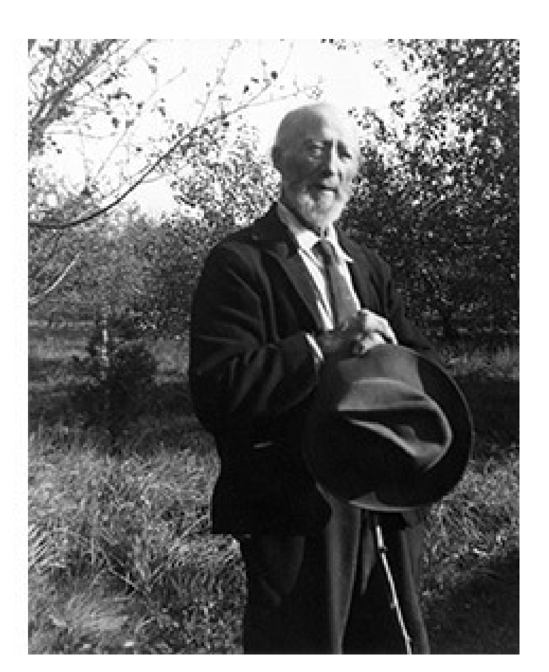


GAUCHE : Paul-Émile Borduas, *Projet de décoration pour la chapelle d'un château, N°1: étude de l'élévation du choeur*, 1927, gouache sur mine de plomb sur papier vélin, 20,2 x 12,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Paul-Émile Borduas, *Projet de décoration pour la chapelle d'un château, N° 4 : étude de vitrail*, 1927, gouache sur mine de plombe sur papier vélin, 23 x 7,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

De santé fragile, Borduas ne fréquente l'école du village que pendant cinq ans et prend quelques leçons privées. Borduas situe lui-même en 1917 la date de la fin de sa formation scolaire, à l'âge de douze ans, bien que cela n'ait pas été confirmé. Ce qui est certain, c'est qu'en 1921, alors qu'il n'a que seize ans, il fait la connaissance du peintre Ozias Leduc (1864-1955), habitant de Saint-Hilaire comme lui, qui le prend comme apprenti dans ses projets de décoration d'églises. Leduc l'encourage aussi à s'inscrire à l'École des beaux-arts de Montréal en 1923, une année après l'ouverture de l'école.

Grâce à son apprentissage avec Leduc et son inscription à l'École des beaux-arts, Borduas connaît deux types de formation dans les arts visuels. Bien qu'il garde un souvenir lumineux de Leduc, le seul parmi ses professeurs à l'École qu'il nomme avec un peu de faveur est Robert Mahias (1890-1962). Ses rapports avec Charles Maillard, peintre académique très négatif à l'égard de l'art moderne, sont très mauvais. Maillard est nommé directeur de l'École après le départ d'Emmanuel Fougerat en 1925. Borduas croit que Maillard fera tout pour nuire à sa réputation et entraver sa carrière dans les années à venir. Diplômé en 1927 de l'École des beaux-arts, Borduas enseigne pour une courte période à l'École du Plateau, à Montréal – jusqu'à ce que Charles Maillard réussisse à le faire remplacer par quelqu'un d'autre pour enseigner le dessin.

Borduas a alors la chance d'aller parfaire sa formation de décorateur d'église en France. Grâce à la recommandation d'Ozias Leduc, il est subventionné par l'abbé Olivier Maurault, P.S.S., curé de Notre-Dame, à Montréal, pour étudier en 1928-1929 – et peut-être en 1930 – aux Ateliers d'art sacré de Paris, dirigés par Maurice Denis (1870-1943) et Georges Desvallières (1861-1950).

GAUCHE : L'atelier de l'École des beaux-arts, Montréal (v. 1924), où Borduas commence ses études en 1923, une année après l'ouverture de l'école. DROITE : Ozias Leduc chez lui à Saint-Hilaire, 1954. Leduc, habitant de Saint-Hilaire comme Borduas, le prend comme apprenti de décoration d'églises. Photographe inconnu, avec la permission du Musée des beaux-arts du Canada.

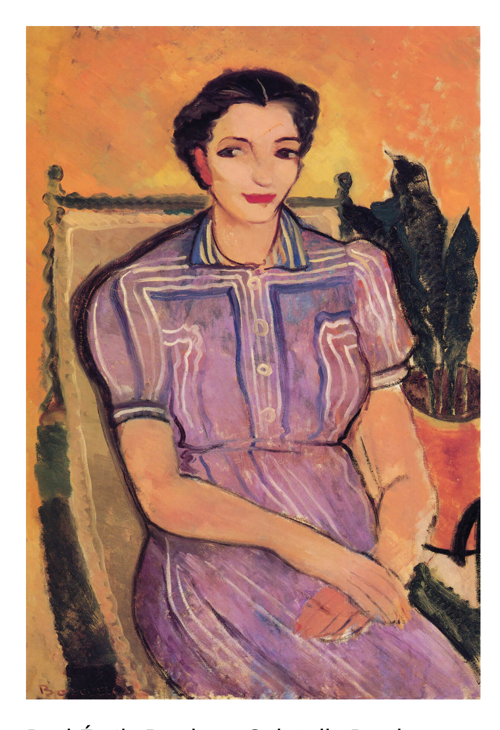
Les leçons passablement académiques de l'Atelier lui donnent la chance de rencontrer le peintre Pierre Dubois ainsi que le père Marie-Alain Couturier, O.P., qui se fera le promoteur d'un renouvellement profond de l'art sacré et de l'architecture d'église en utilisant des styles et des matériaux modernes. Borduas travaille avec Dubois à la décoration des églises dans la Meuse, région où des églises détruites durant la Première Guerre mondiale viennent d'être reconstruites. À Paris, il a l'occasion de visiter des expositions de Pablo Picasso (1881-1973), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) et Jules Pascin (1885-1930). Borduas voudrait prolonger son séjour en France, mais ses fonds sont épuisés.

RETOUR AU CANADA

Borduas est de retour au Canada le 19 juin 1930. Dans le contexte économique difficile créé par la crise de 1929, il ne peut obtenir de contrats indépendants de décoration. Pendant un temps, il accompagne Ozias Leduc dans le projet de l'église Saints-Anges à Lachine. Cette collaboration terminée, Borduas doit se rabattre sur l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et au Collège André-Grasset à Montréal pour gagner sa vie.

Le 11 juin 1935, Borduas épouse Gabrielle Goyette de Granby, fille d'un médecin et elle-même infirmière. Ils ont trois enfants, Janine, Renée et Paul. Jusqu'en 1938, la famille vivra dans une maison près du parc Lafontaine à Montréal, au 953 de la rue Napoléon.

En 1937, Borduas finit par obtenir un poste à l'École du meuble où Jean-Marie Gauvreau (1903-1970) est directeur. Borduas y fera le gros de sa carrière d'enseignant. Ce nouveau milieu s'avère stimulant pour lui. Sa carrière prend un tournant décisif en 1938 quand il découvre le André Breton. Breton avait fait allusion à un conseil de Léonard de Vinci (1454-1519) à ses élèves, ce qui avait beaucoup frappé Borduas.



Paul-Émile Borduas, *Gabrielle Borduas*, 1940, huile sur toile, 97 x 66 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Borduas crée ce portrait de sa femme cinq ans après leur mariage.

À s'en tenir à ce conseil, il était possible de faire un tableau entièrement non préconçu, autrement dit « automatiquement ».

À l'École du meuble, Borduas rencontre l'architecte Marcel Parizeau et l'historien et critique d'art Maurice Gagnon, engagé en même temps que lui. Il y fait aussi la connaissance d'un groupe de jeunes artistes et intellectuels qui s'accordent avec lui pour contester les limites rigides dans lesquelles la société québécoise s'est enfermée. Parmi eux, signalons ses élèves Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Marcel Barbeau (né en 1925) et Roger Fauteux (né en 1923), et, par leur entremise, quelques élèves de l'École des beaux-arts : Françoise Sullivan (née en 1925), Pierre Gauvreau (1922-2011), Fernand Leduc (1916-2014) et Maurice Perron (1924-1999). Il rencontre également Jean-Paul Mousseau (1927-1991), alors au Collège Notre-Dame à Montréal, et plus tard Marcelle Ferron (1924-2001), qui avait étudié à l'École des beaux-arts de Québec. Sous la conduite de Borduas, ces artistes forment le groupe qui finit par être connu sous le nom des Automatistes, les futurs signataires du manifeste *Refus global*.



Réunion des Automatistes à l'atelier de Fernand Leduc au début des années 1940. *De gauche à droite* : Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Pierre Leroux et Claude Gauvreau.

Au début des années 1940, les Automatistes se rencontrent à l'atelier de Borduas sur la rue Mentana ou à celui de Fernand Leduc; chacun y trouve un lieu de liberté où il est possible d'aborder tous les sujets – politiques, religieux, sociaux, ou artistiques – et de discuter des opinions des membres du groupe. Le groupe participe aussi à ce qu'on appelle des « forums », c'est-à-dire des débats publics portant sur la peinture moderne, la non-figuration et l'abstraction, tenus dans les collèges classiques à Montréal (Externat classique Sainte-Croix, Collège Saint-Laurent) ou autour de Montréal (Collège classique de Sainte-Thérèse). Ces « forums » peuvent être accompagnés d'expositions de peintures.

C'est durant cette période que Borduas se met à la non-figuration. Son exposition de gouaches en 1942 à l'Ermitage, Collège de Montréal, est remarquée par la critique. Il poursuit sur cette voie et l'année suivante, il expose ses premières huiles automatistes à la Dominion Gallery, à Montréal.

EXPOSITIONS AUTOMATISTES

Il devient vite impératif au groupe automatiste d'exposer ses propres œuvres et de faire connaître le virage non figuratif de sa production récente. Cela ne peut se faire, car aucune galerie commerciale n'accepte de les présenter tous, même avec l'aval de Borduas. On improvise donc des locaux de fortune : d'abord, en 1946, sur la rue Amherst, dans l'Est de Montréal, dans un local où se réunissait durant la guerre un groupe de soldates dirigées par Julienne Saint-Mars-Gauvreau, la mère de Pierre Gauvreau et de Claude Gauvreau, auteur dramatique et poète; puis au début de 1947, au domicile de Madame Gauvreau, au 75, rue Sherbrooke Ouest[1]. À l'été 1947, quand Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle organisent une exposition à la toute nouvelle Galerie du Luxembourg à Paris, le groupe profite de l'occasion pour se faire connaître en France.



La première exposition automatiste dans une galerie improvisée au 1257, rue Amherst à Montréal, qui s'est déroulée du 20 au 29 avril 1946.

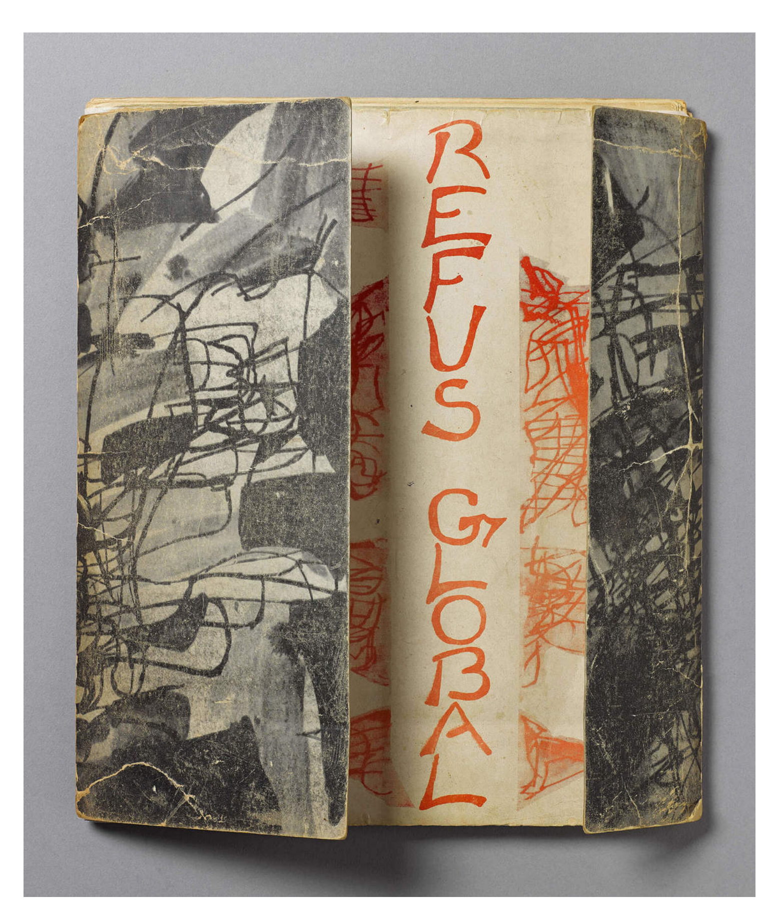


Jean-Paul Riopelle et Fernand Leduc à l'exposition *Automatisme* à la Galerie du Luxembourg, Paris, 1947.

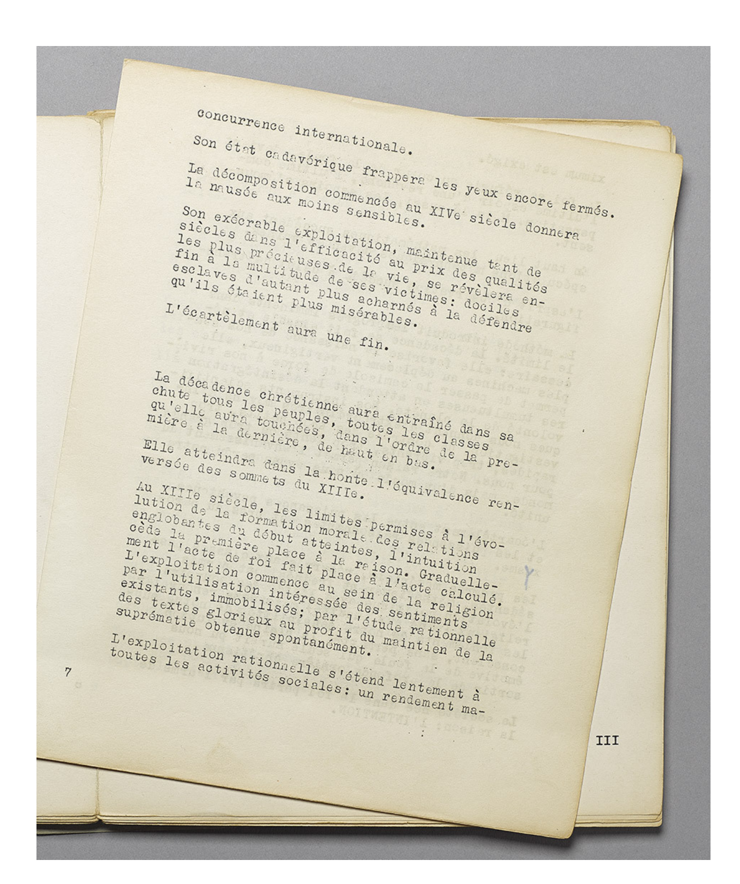
REFUS GLOBAL

Décidé de marquer un grand coup, encouragé par Riopelle à son retour de Paris où il signe le manifeste des surréalistes, *Rupture inaugurale*, le groupe automatiste planifie d'abord que sa prochaine exposition montréalaise s'accompagnera de la publication d'un manifeste. Borduas accepte de rédiger le texte principal, mais Bruno Cormier, Françoise Sullivan, Claude Gauvreau et Fernand Leduc y contribuent aussi. Des reproductions de peintures des membres du groupe ainsi que des photos des pièces de théâtre de Claude Gauvreau complètent la présentation.

On décide de faire du lancement du manifeste un évènement à part, et l'idée d'une troisième exposition automatiste est remise à plus tard. *Refus global* est publié à 400 exemplaires, imprimé sur un duplicateur Gestetner et mis en vente à la Librairie Tranquille, à Montréal, le 9 août 1948.



Refus global a été publié à 400 exemplaires et mis en vente à la Librairie Tranquille, à Montréal, le 9 août 1948.


concurrence internationale.

Son état cadavérique frappera les yeux encore fermés.

La décomposition commencée au XIVe siècle donnera la nausée aux moins sensibles.

Son exécrable exploitation, maintenue tant de siècles dans l'efficacité au prix des qualités les plus précieuses de la vie, se révèlera enfin à la multitude de ses victimes: dociles esclaves d'autant plus acharnés à la défendre qu'ils étaient plus misérables.

L'écartèlement aura une fin.

La décadence chrétienne aura entraîné dans sa chute tous les peuples, toutes les classes qu'elle aura touchées, dans l'ordre de la première à la dernière, de haut en bas.

Elle atteindra dans la honte l'équivalence renversée des sommets du XIIIe.

Au XIIIe siècle, les limites permises à l'évolution de la formation morale des relations englobantes du début atteintes, l'intuition cède la première place à la raison. Graduellement l'acte de foi fait place à l'acte calculé. L'exploitation commence au sein de la religion par l'utilisation intéressée des sentiments existants, immobilisés; par l'étude rationnelle des textes glorieux au profit du maintien de la suprématie obtenue spontanément.

L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales: un rendement ma-

7

III

Une page intérieure de *Refus global*, 1948. Le manifeste est imprimé à la main sur un duplicateur Gestetner.

Dans ce manifeste, Borduas attaque de front à la fois l'hégémonie religieuse du catholicisme au Québec, le nationalisme étroit du parti de Maurice Duplessis alors au pouvoir au Québec et « l'esprit de clocher » comme on dit également, qui prévaut dans la province. La conséquence est immédiate : Borduas est suspendu de ses fonctions à l'École du meuble, sans traitement, à compter du 4 septembre 1948. L'explication du ministère du Bien-être social et de la Jeunesse est la suivante : « parce que les écrits et les manifestes [*sic*] qu'il publie, ainsi que son état d'esprit, ne sont pas de nature à favoriser l'enseignement que nous voulons donner à nos élèves[2]... ».

La publication du manifeste n'a pas que des répercussions sur la carrière de Borduas. Ses jeunes (et moins jeunes) disciples en sont aussi affectés. Certains choisissent, comme les couples Riopelle et Leduc, de quitter le Québec pour aller vivre en France. Marcelle Ferron fera de même plus tard. Mais d'autres, ceux qu'on appelle les « jeunes frères », Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau et Claude Gauvreau, en viennent à s'intéresser encore plus à la chose politique. Prenant au sérieux l'injonction de *Refus global* de ne pas s'en tenir à la seule « bourgade plastique », ils cherchent à porter leur art et leurs idées sur la scène publique par des polémiques dans des revues et des journaux. Craignant qu'ils s'illusionnent sur la force d'impact de leurs œuvres sur le changement des sensibilités, Borduas rédige sa *Communication intime à mes chers amis* en 1950, où il rappelle : « L'œuvre poétique a une portée sociale profonde, mais combien lente, puisqu'elle doit être assimilée par une quantité indéterminée d'hommes et de femmes à qui aucune puissance, outre que le dynamisme de l'œuvre, puisse l'imposer[3] ».



Après avoir perdu son emploi à l'École du meuble à Montréal, Borduas enseigne le dessin aux enfants de Saint-Hilaire. Intérieur du domicile de Borduas, avec des œuvres de ses jeunes élèves.

Borduas se retrouve sans travail et sans ressources au Québec. Il parvient à subvenir à ses besoins avec son art (aquarelles, tableaux de petits formats, sculptures), certes, mais aussi avec de cours de dessin qu'il donne aux enfants de Saint-Hilaire. Cette situation finit par peser sur sa famille et, revenant d'un voyage à Toronto en octobre 1951, Borduas trouve la maison vide, Gabrielle l'ayant quitté en emmenant avec elle leurs enfants.

À NEW YORK

Ne rêvant plus que de partir du Québec, Borduas n'a d'autre choix que de vendre sa maison de Saint-Hilaire et de donner suite à son projet personnel d'émigrer aux États-Unis. Il ne se rend pas tout de suite à New York mais, durant l'été 1953, il loue un bel atelier au bord de la mer dans la colonie d'artistes de Provincetown, à Cape Cod, au Massachusetts. Là, il est possible qu'il ait rencontré le peintre Hans Hofmann (1880-1966), qui y tient des ateliers l'été.

Hofmann a vécu à Paris quelques années avant d'émigrer aux États-Unis. Borduas, dont l'anglais est très rudimentaire à l'époque, aurait probablement pu avoir avec lui des conversations en français. Cette rencontre, cependant, reste complètement conjecturale.



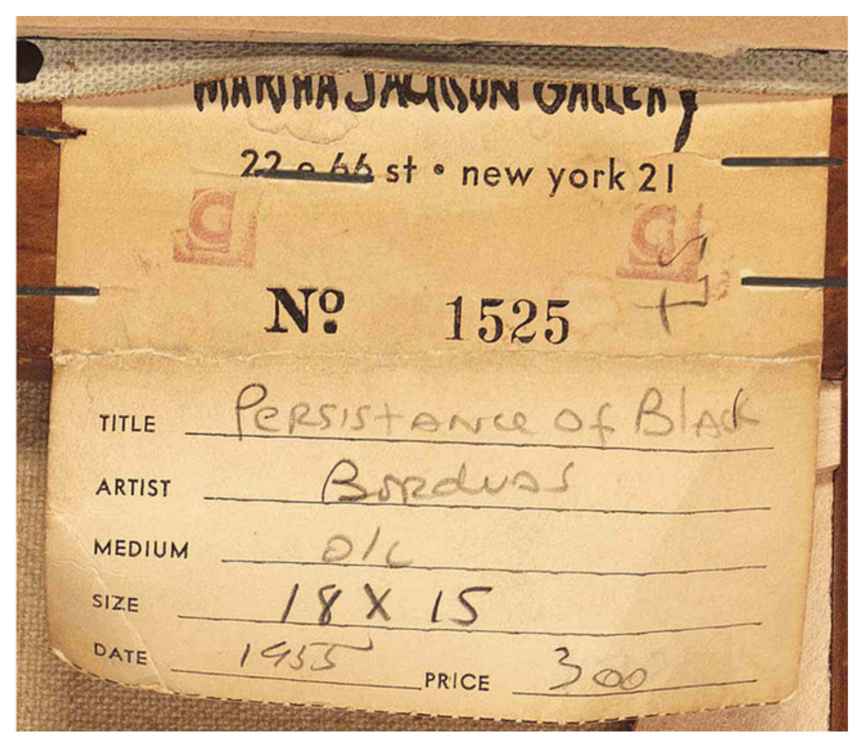
Des étudiants autour de Hans Hofmann dans son atelier de Provincetown, Massachussetts. Photo non datée.

À New York, Borduas s'installe au 119 de la 17e Rue Est, dans Greenwich Village. Il le décrit ainsi dans une lettre à son vieux maître, Ozias Leduc : « J'y ai trouvé un trop bel atelier – le seul disponible semble-t-il – immense, inondé de lumière et tout blanc. Naturellement, le prix du loyer est affolant[4] ». Il ne faudrait pas cependant l'imaginer courant les expositions ou visitant les musées dès son arrivée sur la seule foi des catalogues que l'on a pu retrouver dans sa bibliothèque. Récemment, Sam Abramovitch, un proche des Automatistes et ami de Borduas, a déclaré que Borduas « sortait peu », et que les catalogues trouvés dans ses affaires, c'était lui, Abramovitch, qui les lui avait donnés[5].

À peine installé, Borduas travaille au projet de sa première exposition new-yorkaise. Le 13 octobre 1953, soit environ deux semaines après son arrivée à New York, il se rend à un vernissage à la Passedoit Gallery, au 121 de la 57e Rue Est, où il compte exposer. Il doit s'y ennuyer ferme : on y expose les tableaux pseudo-cubistes d'un certain Stefano Cusumano, que personne ne connaît. Quoi qu'il en soit, Georgette Passedoit lui offre bientôt d'exposer à sa galerie. Le 16 novembre, Borduas peut déclarer au critique Guy Viau : « Tout est décidé et signé : ouverture de mon exposition le 5 janvier[6]... ». Vers 1955, Borduas souhaite être représenté à New York par une galerie plus dynamique

que la Passedoit Gallery. Il prend contact avec Martha Jackson qui avait ouvert sa galerie au 22 de la 66e Rue Est[7].





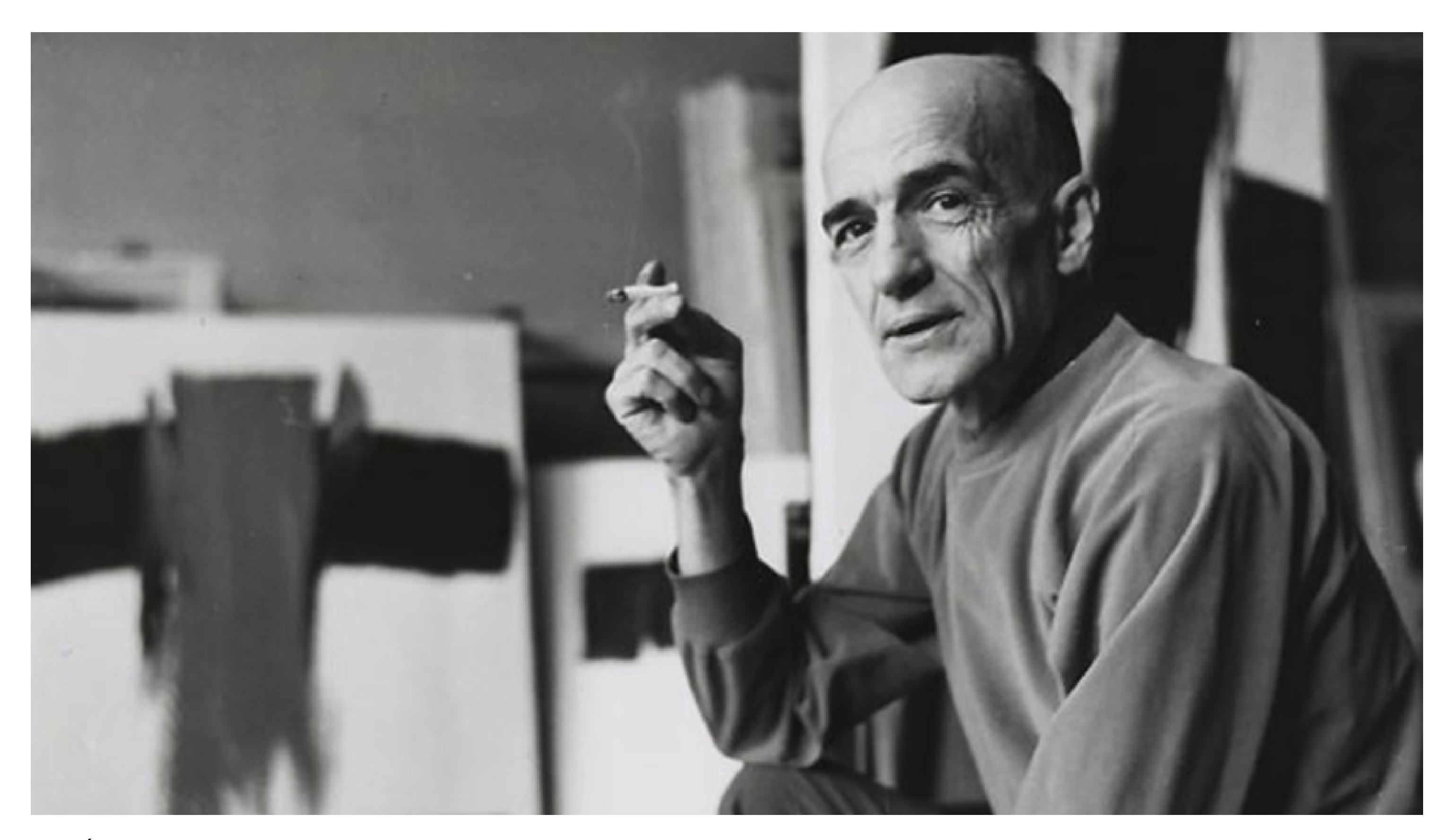
GAUCHE : Paul-Émile Borduas, *Persistance des noirs*, 1955, huile sur toile, 45,7 x 38,1 cm, collection privée. Cette œuvre a été exposée et vendue par Martha Jackson, la représentante new-yorkaise de Borduas. DROITE : Une étiquette au verso de *Persistance des noirs* de la Martha Jackson Gallery à New York, où l'œuvre a été laissée en consignation après les expositions à la Biennale de São Paulo et au Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

À l'époque, la Martha Jackson Gallery n'est pas encore très connue, venant tout juste d'ouvrir l'année précédente. En 1954, avant sa rencontre avec Borduas, Martha Jackson s'était rendue en Europe et avait signé des contrats avec Karel Appel (1921-2006), Sam Francis (1923-1994) et John Hultberg (1922-2005). Peu après que Borduas se soit associé à la galerie, Jackson organise une exposition de l'œuvre de Willem de Kooning (1904-1997) qui remporte un franc succès. Dans les papiers de Borduas, une brève note datée du 20 septembre 1955 indique qu'il avait laissé « quatre tableaux » en consignation à la Martha Jackson Gallery. Excellente initiative. Jackson s'intéressera à son œuvre et le représentera à New York, même après son départ.

À PARIS

Malgré ce qui pourrait paraître un excellent début pour Borduas sur la scène new-yorkaise, il la quitte pour Paris, s'embarquant sur le *Liberté* le 21 septembre 1955, accompagné de sa fille Janine. À son ami Gilles Corbeil, il déclare : « Ce départ pour Paris est peut-être le point culminant de l'aventure ». Sachant la façon dont les choses tourneront, on ne peut que s'attrister de tant d'espoir et d'optimisme.

Martha Jackson tente de le mettre en contact avec la critique parisienne, notamment avec Michel Tapié de Céleyran qui avait inventé le terme « art autre », un concept un peu fourre-tout, puisqu'on y trouve autant de figuratifs, tels que Jean Dubuffet (1901-1985), Jean Fautrier (1898-1964) et Willem de Kooning, que d'abstraits tels que Wols (1913-1951), Hans Hartung (1904-1989) et Serge Poliakoff (1906-1969)[8]. C'est Jackson qui le présente à la Tooth Gallery de Londres et aux « two German dealers », c'est-à-dire à la Galerie Alfred Schmela de Düsseldorf, deux contacts qui seront encourageants, surtout le premier. Après des visites à son atelier de Paris pour s'approvisionner en tableaux récents, Jackson continuera d'exposer son œuvre dans sa galerie de New York.



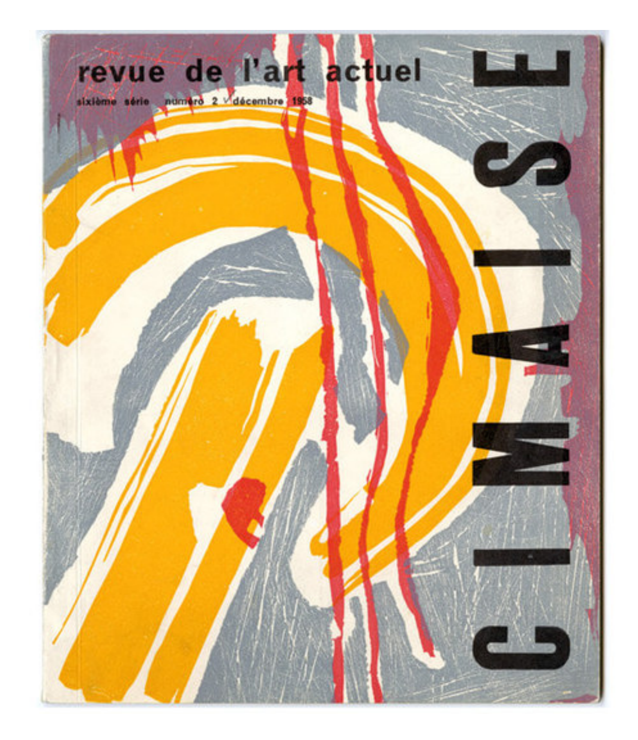
Paul-Émile Borduas à Paris, v. 1955. Photographié par Maurice Perron.

Cependant, sa « période parisienne », de 1955 à 1960, est difficile pour Borduas. Il ne réussit à obtenir une exposition particulière qu'en 1959 à la Galerie Saint-Germain, un an avant sa mort. Certes, durant cette période, il reste en contact avec les galeries canadiennes (Max Stern de la Dominion Gallery, à Montréal, et la Blair Laing Gallery, à Toronto) et les collectionneurs canadiens (Gisèle and Gérard Lortie, Gilles et Maurice Corbeil, Gérard Beaulieu, etc.). Il est intégré à des expositions prestigieuses en Europe et en Amérique comme représentant de l'art canadien. On ne peut cependant pas parler d'une percée sur le marché des galeries à Paris, ni d'une forte reconnaissance de son importance comme peintre – rien en comparaison avec Riopelle, qui resta le « peintre canadien » par excellence durant toute cette période.

Après le retour à Montréal de sa fille Janine, atteinte d'une maladie mentale, Borduas vit seul à Paris. La précarité de ses ressources, sa sante déclinante et le petit cercle d'amis canadiens donnent l'impression de conditions difficiles. Les

expositions qu'il visite à Paris sont ou des démonstrations d'avant-garde mettant en vedette des artistes comme Georges Mathieu (1921-2012), Lucio Fontana (1899-1968) ou Alberto Burri (1915-1995), ou des performances à la limite de l'art, comme celles d'Yves Klein (1928-1962), créateur de la *Symphonie monocorde* et de tableaux utilisant des modèles nus comme « pinceaux ».

Grâce à quelques ventes à des collectionneurs ou à des galeristes canadiens de passage à son atelier, Borduas est en mesure de s'acheter une Citroën, qu'il baptise *La veuve joyeuse*. Il peut donc interrompre son labeur parisien et faire quelques voyages en Suisse, en Italie, voire en Grèce.





GAUCHE : L'édition de décembre 1958 de la revue d'art parisienne *Cimaise*, fondée par Herta Wescher, historienne de l'art et championne de Borduas; *Composition 37* de Borduas est mise en valeur dans cette édition. DROITE : Paul-Émile Borduas, *Formes oubliées*, 1958, huile sur toile, 49,5 x 51 cm, Galerie d'art d'Ottawa. Tableau peint durant la période parisienne de Borduas.

Borduas est l'un des exposants de *Spontanéité et réflexion*, une exposition organisée à Paris par l'historienne de l'art Herta Wescher, co-fondatrice en 1953 de la revue de l'art parisienne *Cimaise*. Marcelle Ferron y participe aussi, ainsi que K.R.H. Sonderborg (1923-2008), Esther Hess (née en 1919), Joseph Zaritsky (1891-1985) et Don Fink (né en 1923). L'exposition se tient à la Galerie Arnaud du 5 au 31 mars 1959. Borduas y présente trois toiles, dont *Composition 37*, 1958, reproduite dans *Cimaise*. Sa participation est soulignée par Pierre Restany, un critique influent qui défendra notamment, avec Yves Klein, le Nouveau Réalisme représenté par Arman (1928-2005), Martial Raysse (né en 1936), Daniel Spoerri (né en 1930), Jean Tinguely (1925-1991), César (1921-1998) et d'autres. Restany écrit : « Borduas domine l'ensemble par ses remarquables constructions harmoniques à base de larges touches carrées, intégrées dans un espace aux subtiles blancheurs animées de résonances chromatiques[9]. »

Il s'agit donc de la première manifestation significative de Borduas à Paris. Deux mois après, Borduas a (enfin!) sa première exposition solo à Paris, du 20 mai au 13 juin 1959, à la Galerie Saint-Germain. Petite galerie de location de tableaux située dans le même quartier que la Galerie Arnaud, la Galerie Saint-Germain vient d'ouvrir ses portes. Borduas y sera un des rares exposants, car elle ne fera pas long feu. On ignore le contenu exact de la présentation de Borduas – il y aurait eu 17 œuvres exposées – sauf une toile, *Abstraction en bleu*, 1959, reproduite sur le carton d'invitation.



Paul-Émile Borduas, *Abstraction en bleu*, 1959, huile sur toile, 92,1 x 73,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Cette œuvre figure sur l'invitation à la première exposition individuelle de Borduas à Paris, en 1959, à la Galerie Saint-Germain.

Abstraction en bleu est une œuvre remarquable témoignant d'un goût naissant, chez Borduas, pour une sorte de calligraphie composée de signes abstraits. Faut-il y voir un reflet de son désir maintes fois affirmé de visiter le Japon? Mais il va sans dire que l'écriture de Borduas n'est pas une écriture de signes. Le tableau consiste essentiellement en deux mouvements : un à l'horizontale, dans le noir, et l'autre à la verticale, dans le bleu, se divisant en deux branches. I l en résulte un sentiment d'autorité du geste et de nécessité de la figure.

Borduas meurt d'un arrêt cardiaque, seul dans son atelier de la rue Rousselet, le 22 février 1960. Sur le chevalet, un tableau presque tout noir. *Composition 69* est considéré, jusqu'à ce jour, comme son dernier tableau. Borduas aura travaillé jusqu'à la fin.



ŒUVRES PHARES

Ces quinze œuvres couvrent la production entière de Borduas. L’histoire des œuvres — parfois aussi essentielle que la définition de leur style — sert de prétexte à une mise en contexte plus large, situant chacune dans sa période et dans l’œuvre entière de Borduas.

ÉTUDE D'UN ÉPERVIER DANS UN PAYSAGE ORNEMENTAL 1923-1924



Paul-Émile Borduas, *Étude d'un épervier dans un paysage ornemental*, v. 1923-1924
Huile et pastel, 90 x 60 cm
Collection privée

Ce tableau paraît à la bonne place sur une photo du jeune Borduas prise vers 1924, assis la palette à la main dans sa chambre du couvent des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, à Hochelaga (un quartier dans l'Est de Montréal), où il loge durant ses études à l'École des beaux-arts. Juste à droite du chevalet se trouve un dessin qu'il avait fait de l'extérieur de ce couvent[1], puis, sur les murs derrière lui, des dessins de plantes ou de fleurs.



Borduas dans sa chambre au couvent des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, avec *Étude d'un épervier dans un paysage ornemental*, vers 1924.

L'École possède quelques spécimens d'animaux empaillés que l'on utilise comme modèles, y inclus l'épervier qui sert de modèle à Borduas dans la classe d'art décoratif du professeur Robert Mahias (1890-1962). *Étude d'un épervier dans un paysage ornemental* illustre le genre d'exercices que l'on faisait faire aux étudiants dès leur première année aux beaux-arts. L'idée est non seulement d'en faire des peintres ou des sculpteurs mais, tout aussi bien, d'habiles décorateurs qui pourraient trouver des emplois dans le champ des arts appliqués.

Cette double orientation axée sur les arts purs et les arts appliqués avait d'ailleurs été défendue et réaffirmée par les premiers directeurs de l'école, Emmanuel Fougerat et Charles Maillard. Cela deviendra une cause de conflit avec l'École du meuble de Montréal qui, comme l'indique son nom, s'occupe exclusivement d'arts appliqués.

NATURE MORTE. ANANAS ET POIRES 1941

Paul-Émile Borduas, *Nature morte. Ananas et poires*, 1941
Huile sur toile, 49,9 x 60 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

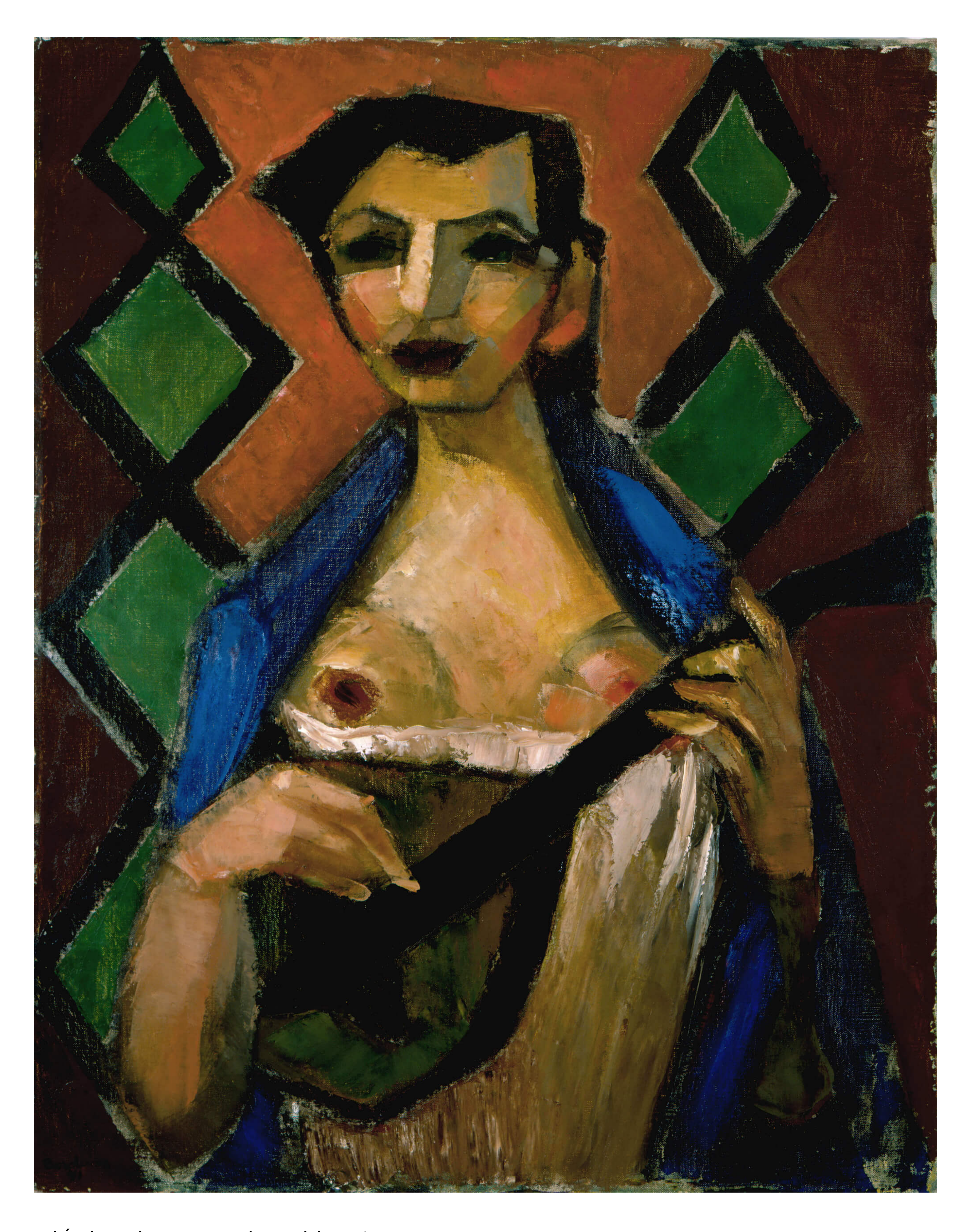
La nature morte occupe une place importante dans la première production figurative de Borduas. On peut y voir l'influence de son premier maître, Ozias Leduc (1864-1955), qui travaillait souvent dans ce genre et utilisait la technique de trompe-l'œil à l'occasion. En se donnant comme thème l'ananas, la poire et le raisin, Borduas se distingue de Leduc en traitant des fruits exotiques, comme l'ananas justement. Leduc peint des pommes et des oignons, ainsi que les objets familiers des paysans, comme le bougeoir d'une chandelle, même des livres ou un violon, mais jamais rien d'« exotique ». Par ailleurs, il est clair que, dans le tableau de Borduas, nous sommes loin du trompe-l'œil! La table sur laquelle sont posés les fruits est fortement rabattue dans le plan du tableau et marque l'influence de Paul Cézanne (1839-1906).



Ozias Leduc, *Les trois pommes*, 1887,
huile sur carton fort, 22,7 x 31,7 cm,
Musée des beaux-arts de Montréal

Le cerne noir dont il entoure les objets de sa composition pourrait bien venir de Georges Rouault (1871-1958), une des admirations de Borduas lors de ses débuts à Paris. Genre souvent jugé mineur, la nature morte est le lieu idéal des explorations formelles, comme celles du volume, du contour et de la mise en espace. Il n’est pas étonnant que la nature morte ait été aussi beaucoup pratiquée par les cubistes.

FEMME À LA MANDOLINE 1941



Paul-Émile Borduas, *Femme à la mandoline*, 1941
Huile sur toile, 81,3 x 65 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

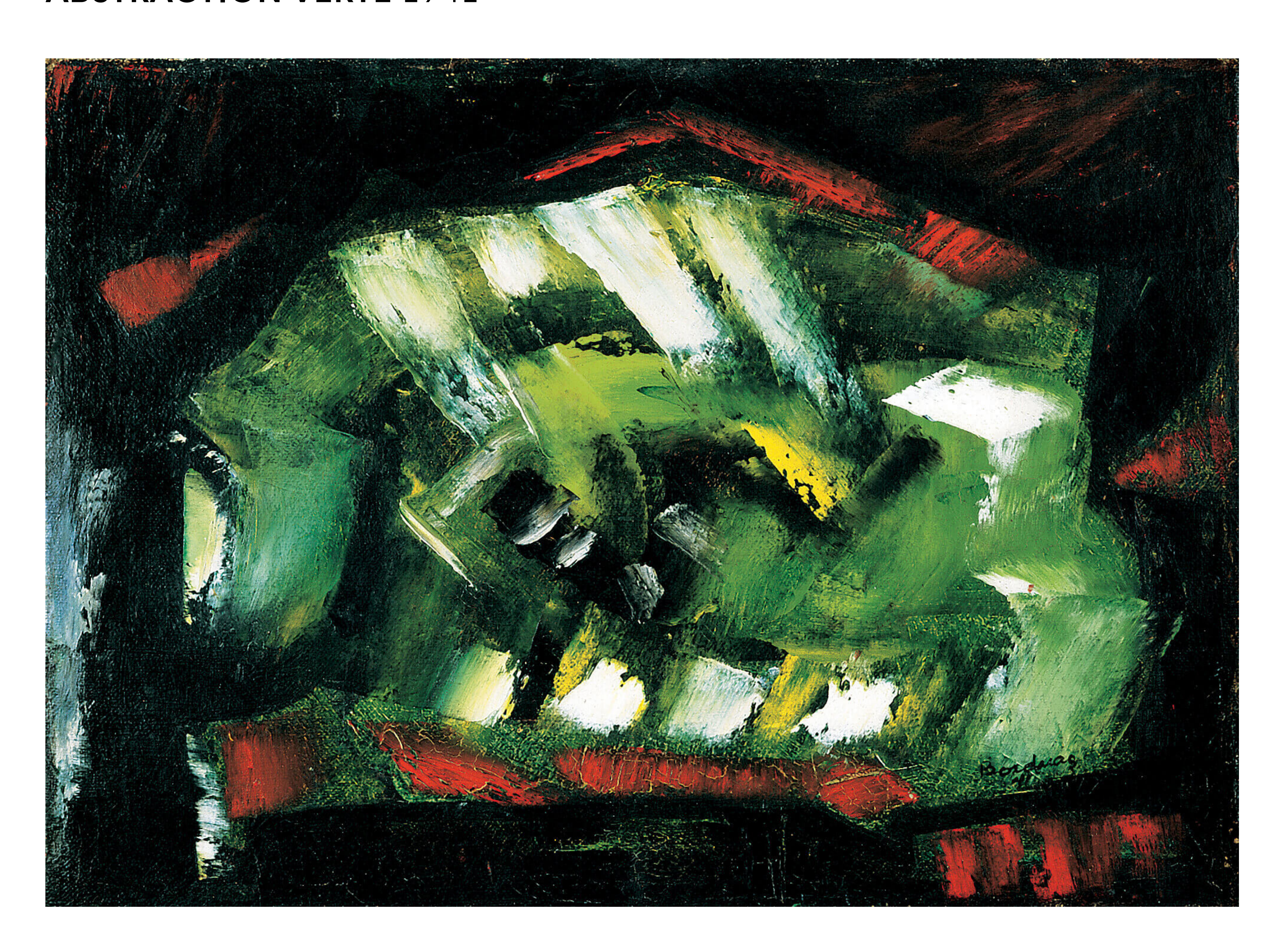
Femme à la mandoline est un sujet qui serait aisément attribué aux cubistes. Eux-mêmes l'avaient emprunté à Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), mais l'avaient transformé. Une version de Pablo Picasso (1881-1973), *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)*, rend le sujet en monochrome, les plans s'imbriquant les uns dans les autres, avec des combinaison de vues abstraites de face et de profil. Le tableau de Borduas ne va pas jusque-là. Il fait poser sa femme, Gabrielle Borduas, et révèle, en lui découvrant les seins, le sujet érotique sous-jacent à ce thème : la femme s'éveille à l'amour sous les caresses de l'homme, comme la mandoline donne des sons lorsqu'on touche ses cordes.



Jean-Baptiste-Camille Corot, *La rêveuse à la mandoline*, 1860-1865, huile sur toile, 51,4 x 40,3 cm, Saint Louis Art Museum.

Femme à la mandoline de Borduas est un tableau solidement construit, le personnage se détachant d'un fond où paraissent des losanges mettant en valeur le visage du modèle. Ce dernier est maçonné à la spatule, alors que le reste du tableau semble avoir été peint au pinceau. Borduas revient sur le sujet de la mandoline dans une gouache de 1942, *Mandoline* ou *N° 38*, qui a appartenu à Pierre Elliott Trudeau. Mais cette fois, seul l'instrument de musique est représenté, posé au sol comme un élément de nature morte cubiste[1], montrant que Borduas s'était réconcilié avec l'idée d'un rapport avec le cubisme, peut-être sous l'influence d'une grande exposition de l'œuvre d'Alfred Pellan (1906-1988) à la Art Association of Montreal l'année précédente. En 1942, c'est au tour de Borduas d'avoir son exposition solo, intitulée *Œuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas*, à l'Ermitage. Revenant plus tard sur cette exposition, Borduas notera : « L'exposition des gouaches en 1942, que nous croyions surréaliste, n'était que cubiste. Il a fallu cinq ans pour le voir[2] ».

ABSTRACTION VERTE 1941



Paul-Émile Borduas, *Abstraction verte*, 1941
Huile sur toile, 26 x 36 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Borduas décrit ce tableau en 1956 comme son « premier tableau entièrement non préconçu » et « l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon[1] ». À ses yeux, un tableau automatiste n'est pas préconçu; il n'est pas le résultat d'une action planifiée d'avance, ayant en vue un résultat à obtenir ou une fin à atteindre. Comme il le dit lors d'une entrevue à Radio-Canada en 1950 : « Il m'est arrivé des quantités de fois […] que des gens parfaitement sympathiques me disent : "Monsieur Borduas, j'aime beaucoup vos choses, j'aime beaucoup la couleur. Seulement, je ne comprends pas." Et je suis obligé de leur répondre très honnêtement : "Je ne comprends pas plus que vous. Ce que vous cherchez dans le tableau, je le cherche moi aussi. Vous cherchez le sujet de ce tableau-là, je l'ignore autant que vous"[2] ».

Autrement dit, l'artiste n'a aucune préconception de ce que sera son tableau avant de le commencer, et même sa signification inconsciente lui échappe. Ce n'est que le tableau fini qui peut faire l'objet d'une interprétation parfois signifiée dans le titre (bien que ce ne soit pas le cas ici) ou dans les échanges à son propos avec des amis ou des connaisseurs.

Bien que cette œuvre soit acquise par le poète Rémi-Paul Forgues peu après l'exposition *Borduas* à la Dominion Gallery de Montréal, en 1943, le tableau sera repris par Borduas en 1946 (en échange de deux gouaches) et présenté plus tard à l'exposition *Borduas et de Tonnancour* tenue en 1951 au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto. La trace de cette toile est perdue jusqu'en mai 1962, moment où sa propriétaire, Marcelle Ferron (1924-2001), l'inscrit à l'exposition *Borduas, Riopelle e la giovane pittura canadese* (Borduas, Riopelle et la jeune peinture canadienne) présentée à la Galleria Levi de Milan. À la suite de cela, Ferron offrira le tableau à un ami, Guy Tridès, lequel l'offrira à son tour à Florence Loeb, fille du célèbre marchand de tableaux parisien Pierre Loeb. Elle conservera l'œuvre jusqu'en 1980, année où l'historienne de l'art Claudette Hould la reconnaîtra chez Florence Loeb et fera tout pour la rapatrier au Canada. C'est aussi en 1980 que le Musée des beaux-arts de Montréal en fera l'acquisition.

ÉTUDE DE TORSE OU NO 14 1942



Paul-Émile Borduas, *Étude de torse* ou *N° 14*, 1942
Gouache sur papier, 57 x 41,8 cm
Collection privée

Ce tableau est un bon exemple d'une première œuvre automatiste : exécutée d'une façon non préconçue. Borduas ne s'est pas dit : « Je vais peindre le torse d'une femme. » Il y a vu le sujet un coup l'œuvre finie. Il s'agit de l'une des 45 gouaches exposées dans l'Ermitage, une salle d'exposition et dépendance du Collège de Montréal, au 3510, chemin de la Côte-des-Neiges, à Montréal. Ces œuvres jugées alors « surréalistes » et très « abstraites » n'ont pu trouver aucun autre lieu d'exposition. Elles sont longtemps titrées *Abstraction* et numérotées, même si elles ne sont désignées que par un numéro et un titre littéraire (s'il y a lieu) dans les papiers de Borduas.



Borduas avec Henri Girard et Charles Doyon devant *Étude de torse*, 1942, à l'occasion du vernissage de l'exposition à l'Ermitage, avril-mai 1942.

Aujourd'hui, ses gouaches sont faciles à lire, mais en 1942 elles donnent quelques fils à retordre à deux critiques, Henri Girard et Charles Doyon, pourtant ouverts à l'« art moderne ». Des photos prises à l'exposition montrent en effet ces deux personnages devant *Étude de torse*, accompagnés de Borduas. Ce n'est qu'après les explications de l'artiste qu'ils comprennent l'œuvre. Borduas est convaincu que l'exposition de multiples œuvres d'un seul artiste est préférable au faible impact des expositions collectives qui se contentent de montrer une seule œuvre par artiste. Borduas est cité dans *Canadian Art* en évoquant l'expérience des gouaches exposées à l'Ermitage :

> Mes convictions remontent à l'expérience suivante. En 1942, après la série des gouaches automatiques que je faisais voir volontiers aux amis, je dus constater le même comportement, de l'Européen le mieux formé au Canadien le plus ignorant, seule une différence de tempo se signalait. Du début de la quatrième ou cinquième gouache, mes amis regardent sans voir, sans possibilité de communier à la moindre réalité plastique. Cette possibilité n'apparaissait qu'entre la cinquième et la dixième œuvre, selon le spectateur, et pour tous, la communion devenait plus vibrante jusqu'à la fin. Ne peignant que par vagues successives, à chacune des séries nouvelles, depuis 1942, les mêmes constatations se sont imposées[1].

Alors que certaines gouaches (comme *La Machine à coudre* ou *N° 1*) adoptent le format de la nature morte, *Étude de torse* ou *N° 14* adopte celui du personnage en pied, sinon du portrait. Autrement dit, les formules de composition (à l'horizontale et à la verticale) reflètent les formats pratiqués par Borduas plus tôt, dans ses œuvres figuratives. L'inconscient est de l'ancien conscient! On pourrait se demander si ce n'est pas à propos d'une œuvre de ce genre que Charles Doyon propose l'idée d'une « période ondulatoire » dans la production de Borduas[2]. Toutefois, le terme n'est pas retenu.

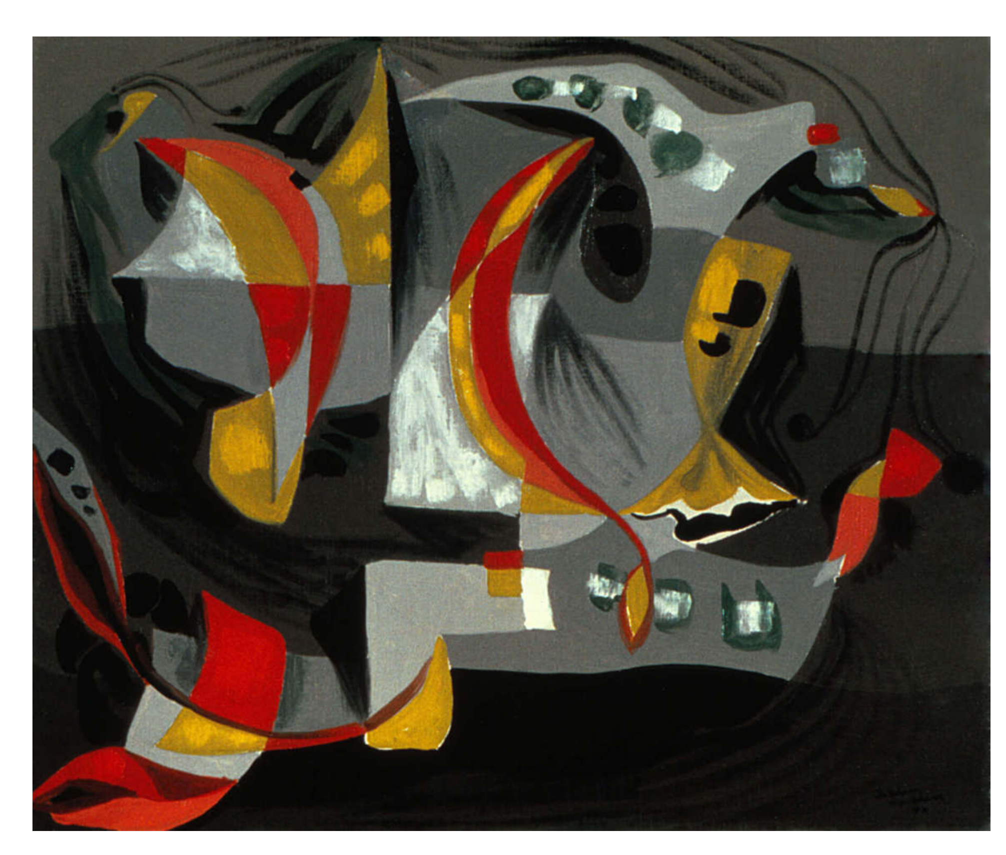
VIOL AUX CONFINS DE LA MATIÈRE 1943



Paul-Émile Borduas, *Viol aux confins de la matière*, 1943
Huile sur toile, 40,4 x 46,5 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

Avec *Viol aux confins de la matière*, Borduas relève le défi de peindre à l'huile. Dans une œuvre comme *Étude de torse* ou *N° 14*, 1942, la gouache – médium à l'eau – avait permis une certaine spontanéité de l'expression. Pourra-t-il transposer cette spontanéité dans des tableaux à l'huile? Pourra-t-il conserver la même vitesse d'improvisation? La même vivacité des couleurs et la même définition nette des plans? Pour l'artiste, le problème découle des différences techniques entre la peinture à l'huile et la peinture à la gouache. L'huile sèche plus lentement que l'eau et sa tension superficielle est moindre que celle de l'eau, c'est-à-dire qu'elle a tendance à ne pas rester dans les limites qu'on lui donne au départ. Elle risque de brouiller ainsi les lignes. Transposer purement et simplement les gouaches dans des tableaux à l'huile devient vite impraticable.

Après quelques hésitations, telles que *Le bateau fantasque*, 1942, Borduas adopte une nouvelle approche. À l'opposition de la ligne et de la couleur, qui opérait dans les gouaches, il substitue une opposition entre le fond, peint au pinceau d'abord, et les objets en suspension dans l'espace peint devant ce fond. *Viol aux confins de la matière*, comme son titre l'indique, pourrait être vu comme le tourbillon des galaxies sur un fond de nuit cosmique. Borduas maintient cette nouvelle approche durant toute sa période proprement automatiste. Avec le temps, la couleur du fond se raffine de manière à évoquer tantôt le fond de la mer, tantôt le matin ou le crépuscule.



Paul-Émile Borduas, *Le bateau fantasque*, 1942, huile sur toile, 48,2 x 58,4 cm, Université de Montréal

Les objets, d'abord peints au pinceau, sont peints à la spatule. On pourrait dire qu'après avoir exploité la formule de composition de la nature morte et du portrait dans ses gouaches, Borduas adopte celle du paysage dans ses huiles de 1943 à 1949. Ce rapport au paysage est parfois explicite dans les titres qu'il donne après coup aux tableaux : *Le Facteur ailé de la falaise*, 1947; *Sous le vent de l'île* ou *1.47*, 1947; et *Rocher noyé dans le vin*, 1949.

SOUS LE VENT DE L'ÎLE OU 1.47 1947



Paul-Émile Borduas, *Sous le vent de l'île* ou *1.47*, 1947
Huile sur toile, 114,7 x 147,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Longtemps, la date attribuée à ce tableau est 1948, l'année de la publication du manifeste *Refus global*. C'est Bernard Teyssèdre, alors professeur invité au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, qui le date correctement de 1947. Il avait remarqué le tableau sur une photo du groupe prise à l'occasion de la deuxième exposition des Automatistes qui avait eu lieu au 75, rue Sherbrooke Ouest, du 15 février au 1er mars 1947.

Cette photo, où l'on voit Borduas assis sous son tableau entouré de plusieurs de ses jeunes amis, signale l'importance du tableau aux yeux du groupe. *Sous le vent de l'île* représente une île, vue en surplomb, dont les rives apparaissent sur la droite. Au-dessus, comme suspendus entre ciel et terre, paraissent de petits éléments verts, rouges, noirs et blancs. La structure de paysage des tableaux automatistes à l'huile trouve ici une nouvelle confirmation. Son premier titre est *Automatisme 1.47*; c'est Bernard Teyssèdre qui l'identifiera à *Sous le vent de l'île*[1].



Borduas assis sous sa toile iconique, entouré d'amis. *De gauche à droite* : Claude Gauvreau, Madame Gauvreau-Saint-Mars, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Borduas, Mimi Lalonde, Bruno Cormier et Jean-Paul Mousseau

Tancrède Marsil, alors étudiant à l'École des beaux-arts, publie un article intitulé « Les Automatistes : École de Borduas » dans *Le Quartier latin*[2], où il parle de *Sous le vent de l'île* comme d'un tableau automatiste. C'est la première fois que l'on se réfère au groupe comme étant les Automatistes. *Sous le vent de l'île* peut être considéré comme leur tableau fétiche et il fait connaître Borduas au Canada et ailleurs. Il est beaucoup exposé au Canada (à Toronto en 1960; à Winnipeg en 1977), aux États-Unis (à New York en 1957) et en Europe (à Bruxelles en 1958; à Paris en 1971).

L'expression *1.47* dans le titre fait probablement référence à la date de sa production, soit janvier 1947, ou au moins à un numéro d'ordre, premier tableau peint en 1947. C'est à partir de 1945 que Borduas prend l'habitude de donner un double titre à ses tableaux. On lit, par exemple, dans *Le livre de comptes* : « 131 – Toile vendue à M. Maurice Chartré – 8.47, *Les carquois fleuris*, 1947 ». Le premier chiffre (131) correspond à un ancien système qui consistait simplement à énumérer le nombre de tableaux produits à cette date; le second (8.47) pourrait donc être une date et pourrait se lire « tableau peint en août 1947 ». Dans le cas de *Parachutes végétaux* ou *19.47*, 1947, il faut sans doute comprendre « 19e tableau peint en 1947 ».

Il est très caractéristique des tableaux automatistes de Borduas de détacher des objets plus ou moins flottants – ou suspendus, comme dans *Sous le vent de l'île* – dans l'espace, devant un fond qui se développe en extension (comme c'est le cas ici) ou en profondeur. Pour marquer plus fortement le contraste, le fond est peint au pinceau et les objets, à la spatule.

On note que, même lorsque Borduas évoque des formes biomorphiques, comme c'est le cas de ce tableau, l'emploi du couteau à peindre lui fait éviter les formes molles typiques du peintre surréaliste Salvador Dali (1904-1989). Borduas a toujours tenu à garder ses distances avec ce qu'il appelle le « surréalisme onirique[3] ». L'emploi de la spatule va en augmentant chez Borduas et donne un tour « minéral » à ses images évoquant d'ailleurs explicitement des falaises, le flanc de montagne à Saint-Hilaire, les rochers, la banquise ou les glaciers, comme en témoignent les titres de nombreux tableaux.

LE VENT D'OUEST APPORTE DES CHINOISERIES DE PORCELAINE 1950



Paul-Émile Borduas, *Le vent d'ouest apporte des chinoiseries de porcelaine*, 1950
Encre sur papier, 20,3 x 25,4 cm
Collection privée

Cette œuvre est un bel exemple d'aquarelle de 1950 chez Borduas. Le mot *aquarelle* n'est pas toujours à prendre au pied de la lettre, puisqu'il peut entrer de l'encre ou de la gouache dans ses aquarelles, comme c'est le cas ici. Borduas procède en deux temps. Utilisant un médium d'aquarelle très diluée, il distribue les masses principales sur la surface. Le séchage produit des concentrations de la couleur (rose, ocre, gris, noir); ensuite, il intervient à l'encre avec un pinceau fin pour marquer de lignes rouges les « porcelaines ». Il en résulte un traitement délicat de l'ensemble, parfaitement évoqué dans le titre.

Chaque aquarelle de 1950 joue ainsi avec un monde d'association d'idées et de formes. On ne s'étonne pas qu'elles se vendent bien lorsque Borduas ou le critique Robert Élie les exposent dans leurs domiciles respectifs en 1950, 1951 et 1952, et qu'elles soient souvent restées dans les collections privées.

LA RELIGIEUSE 1951



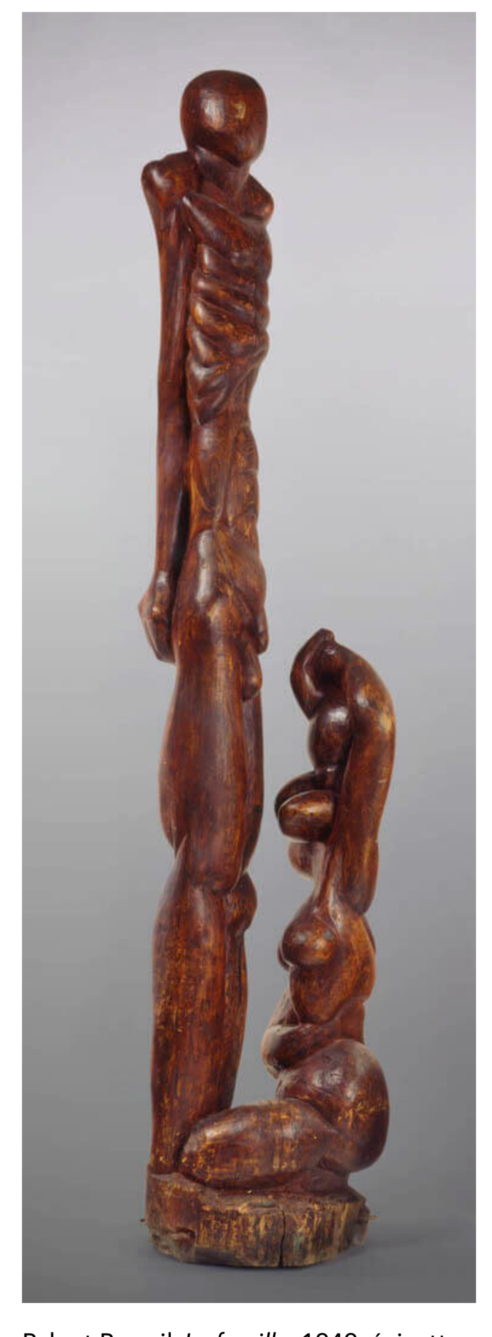
Paul-Émile Borduas, *La religieuse*, 1951
Sculpture sur bois, 31,6 cm de hauteur
Collection privée

En hiver 1951, Borduas interrompt pour une courte période sa production picturale pour s'adonner à la sculpture sur bois, produisant près d'une douzaine de ces statuettes. En février,

il écrit à son ami, le docteur J.E. Martin de Toronto, pour s'excuser de ne pas lui avoir répondu plus tôt : « Une sculpture – je fais des sculptures sur bois de ce temps-ci – prit tout mon temps[1] ». De petites dimensions, elles sont généralement de 28 à 35 centimètres de hauteur, sauf une, *Égypte*, qui mesure 43 centimètres. La plupart ont reçu des noms de pays : *États-Unis, France, Japon, Égypte, Grèce, Russie, Angleterre* et, bien sûr, *Canada*. Les titres inspirés par des noms de pays cachent des propositions érotiques. *La Religieuse*, qui semble représenter une sœur catholique dans la prière, est plus franchement érotique et controversée.

Écrivant au collectionneur L.V. Randall en février 1951, Borduas donne des titres aux quatre sculptures qu'il vient de terminer : *Petite paysanne au pied d'âne; Les deux seins haut perchés; Le cas féminin* et *Construction érotique*. On ignore ce qui le fait changer les titres lors de leur exposition à son atelier du 2 au 4 juin 1951[2]. Veut-il ménager les susceptibilités de sa femme? Ne pas scandaliser ses enfants? Quoi qu'il en soit, les allusions sont pour la plupart assez explicites pour que les titres inspirés de pays ne trompent personne.

Grâce à ce groupe de sculptures qui donnent corps et volume aux objets de ses tableaux automatistes, Borduas ouvre, au Québec, le champ de la sculpture non figurative. Même d'humbles dimensions, elles indiquent la voie dans laquelle Armand Vaillancourt (né en 1929) s'engage dans le même temps. Sa sculpture monumentale *L'Arbre de la rue Durocher* date de 1953-1954. *La Famille*, de Robert Roussil (1925-2013), date de 1949; cette dernière œuvre fait scandale au point que la police la retire de la circulation. Tandis que l'œuvre de Roussil est pour la plupart figurative, Borduas indique une voie plus abstraite.



Robert Roussil, *La famille*, 1949, épinette enduit de cire rouge, 318 x 74 x 66 cm, Musée des beaux-arts de Montréal

LES SIGNES S'ENVOLENT 1953



Paul-Émile Borduas, *Les signes s'envolent*, 1953
Huile sur toile, 114 x 148 cm
Musée des beaux-arts de Montréal (don du comité bénévole)

Les signes s'envolent est peint à l'automne de 1953, après le départ de Borduas de Montréal et lorsqu'il est installé à New York. Son premier titre est *Rencontre dans la plaine*, correspondant à une première lecture de l'œuvre. Comme les deux titres l'indiquent, ce tableau fait assister sinon au départ des « signes » (les « objets » des tableaux précédents), du moins à leur estompage dans le fond (la « plaine ») qui, peint également à la spatule, prend une présence accrue à l'avant-plan du tableau. Borduas se rapproche à une formule de composition typique de sa période new-yorkaise : il suffira que les derniers vestiges des objets éclatent et dispersent leurs fragments sur toute la surface du tableau pour qu'on y soit.

ÉPANOUISSEMENT 1956



Paul-Émile Borduas, *Épanouissement*, 1956
Huile sur toile, 129,9 x 195 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

Paradoxalement, c'est dans ce tableau peint au début du séjour de Borduas à Paris que l'appartenance à l' « *American-type painting* », pour citer les mots du critique Clement Greenberg, est la plus nettement exprimée. À Paris, Borduas se sent de plus en plus « Américain », ou au moins de l'Amérique, et de moins en moins « Français ». Il lui aura fallu le déménagement en France pour en prendre conscience. *Épanouissement* témoigne de l'impact de la peinture new-yorkaise sur Borduas et le détache définitivement de l'automatisme tel que défini dans les années 1940. Borduas ne renonce pas pour autant à la non-préconception de son tableau sauf que, cette fois, l'aventure se tourne vers un pôle différent.

Véritable tableau *all-over*, sans hiérarchie entre les éléments et sans point de focalisation important sur toute la surface peinte, *Épanouissement* donne l'impression qu'il pourrait se continuer au-delà du cadre du tableau, ou qu'un fragment pourrait créer le même effet que ce qui nous est donné à voir. Greenberg utilise le terme *all-overness* afin d'établir une distinction claire entre la tendance européenne à composer le tableau en donnant plus ou moins d'importance aux éléments du tableau – comme en maintenant une certaine opposition entre le centre et la périphérie dans la peinture de Georges Mathieu (1921-2012) – et en attirant l'attention sur des détails jugés plus

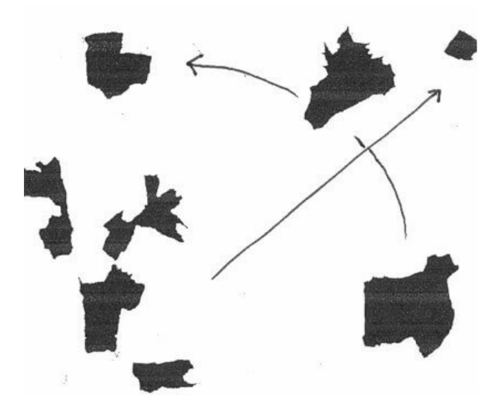
importants, comme les personnages dans l'œuvre de Jean Dubuffet (1901-1985). Pour Greenberg, dans son refus de mettre en question ses vieilles attaches avec l'image bien composée, la peinture européenne cède la place à la peinture américaine, à l'école de New York, qui occupe désormais la place que l'école de Paris avait occupée durant la première moitié du vingtième siècle.

Épanouissement a été acquis par Gisèle et Gérard Lortie, collectionneurs et amis de Borduas, à son atelier parisien en février 1958.

3+4+1 1956

Paul-Émile Borduas, *3+4+1*, 1956
Huile sur toile, 199,8 x 250 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Borduas utilise parfois des chiffres dans les titres de ses tableaux. Dans les débuts, le peintre se contente de numéroter une œuvre à des fins d'inventaire personnel (131, 132, et ainsi de suite). Plus tard, le titre correspond à la date à laquelle le tableau a été peint (*8.47*, par exemple, signifie août 1947); d'autres fois, il s'agit simplement du numéro d'ordre dans une séquence de tableaux (*19.47* voulant dire 19e tableau peint en 1947). Ici, dans *3+4+1*, et dans les autres titres du même genre, il s'agit plutôt d'une suggestion d'un ordre de lecture des taches noires. Il faut d'abord lire les trois grandes taches faisant arc de cercle à travers toute l'aire picturale, puis les quatre taches du coin inférieur gauche et, finalement, la petite tache qui occupe le coin opposé (dans le haut du tableau à droite).



Ce schéma de *3+4+1* rend explicites les mouvements de l'œil du spectateur à travers l'aire picturale

Le schéma (*à droite*) rend ces mouvements de l'œil plus explicites; Borduas veut que le spectateur prenne possession entière du tableau, plutôt que de s'attarder à tel ou tel détail ou texture dans les noirs ou les blancs. Il introduit du même coup l'aspect essentiel de la participation du spectateur pour recréer, dans un tableau abstrait, l'impression de mouvement. En outre, lorsque la couleur est réduite aux seuls contrastes de noir et de blanc, cette qualité plastique s'impose avec plus de force.

L'ÉTOILE NOIRE 1957



Paul-Émile Borduas, *L'étoile noire*, 1957
Huile sur toile, 162,5 x 129,5 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Considérée depuis longtemps comme le chef-d'œuvre de Borduas, *L'étoile noire* sera l'objet d'un prix international posthume du musée Guggenheim peu après la mort de l'artiste. Il avait été question de la présenter à une exposition au Guggenheim de son vivant. Écrivant le 2 janvier 1958 à Louis Archambault, alors responsable de la participation canadienne au concours du Guggenheim, Borduas parle de *L'étoile noire* comme d'« une toile de l'hiver dernier », donc caractéristique de la reprise de son activité picturale en 1957, après l'interruption due aux voyages. Et il espère « soumettre au jury une toile de l'an dernier […] intitulée *L'étoile noire* ». Le jury lui préfère l'envoi de Jack Shadbolt (1909-1998) et ce n'est qu'en 1960 qu'on lui accorde son prix posthume.

On retrouve dans ce tableau la synthèse du langage plastique du Borduas de sa période parisienne : oppositions entre contrastes forts (noir et blanc) et faibles (noir et brun); disposition calculée des taches noir et brun sur le fond blanc. Ces taches ne débordent jamais la périphérie du tableau mais restent contenues dans l'aire picturale, excluant ainsi une lecture réversible (noir sur blanc ou blanc sur noir). La suggestion de mouvements dans le blanc, si l'on suit les arêtes laissées par les coups de spatule, est également caractéristique de l'œuvre de Borduas à ce temps.

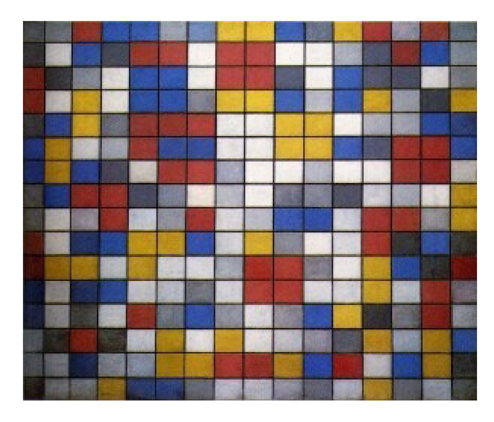
Nous sommes donc invités à contempler une « étoile noire » se détachant d'un ciel blanc – l'inversion du ciel noir auquel nous sommes habitués. Borduas ne pouvait soupçonner en 1957 l'existence de ce que, depuis les années 1960, les astronomes appellent les « trous noirs ». Il en produit une image poétique avant la lettre, qui n'est pas sans faire penser à la phrase de Saint-Denys Garneau, un des grands poètes du Québec : « On a décidé de faire la nuit / Pour une petite étoile problématique »

SYMPHONIE EN DAMIER BLANC OU SYMPHONIE 2 1957



Paul-Émile Borduas, *Symphonie en damier blanc* ou *Symphonie 2*, 1957
Huile sur toile, 195 x 130 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Entamé dans les années 1940, le dialogue de Borduas avec l'œuvre de Piet Mondrian (1872-1944) atteint son paroxysme dans ce tableau. Certes, Mondrian n'aurait pas approuvé la couleur : les nuances de brun étaient exclues de son vocabulaire, lui qui ne s'en tenait qu'aux couleurs primaires (le rouge, le jaune et le bleu) et aux non-couleurs (le noir, le gris et le blanc). Les lignes *soft-edge* délimitant les rectangles, sans parler des empâtements dans l'application de la peinture, n'auraient pas plu au maître néerlandais. Mais l'idée d'une présentation aussi géométrique, la référence à la musique dans le titre et le dialogue entre les différentes surfaces témoignent d'un singulier dépassement de la part de Borduas.



Piet Mondrian, *Composition avec grilles: Composition dans le damier avec couleurs claires*, 1919, huile sur toile, 86 x 106 cm, Haags Gemeentemuseum, La Haye. Des œuvres telles que celle-ci constituent une source d'inspiration pour Borduas.

Ce que la grille faisait dans les tableaux de Mondrian — à savoir ramener les éléments du tableau en surface, comme dans *Compositions : damier de couleur claire*, 1919 —, le damier de Borduas le fait aussi, même en utilisant une palette limitée aux bruns, aux noirs, aux ocres très pâles et aux blancs. À ce moment, Borduas peut se dire loin de toute forme de tachisme, ou d'abstraction lyrique, ayant donné autant d'importance à la construction du tableau, à sa géométrie et à son équilibre dynamique.

COMPOSITION 69 1960



Paul-Émile Borduas, *Composition 69*, 1960
Huile sur toile, 61,5 x 50 cm
Musée des beaux-arts de Montréal



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Comme peintre, penseur et animateur du groupe des Automatistes, Borduas est à la recherche d'une nouvelle liberté d'expression artistique, se rebellant contre les restrictions étouffantes appliquées à la culture et à la société au Québec. Ses activités sont marquées d'une cohérence remarquable dans les idées, ce qui à son tour crée une singulière cohérence au sein de ce groupe d'artistes et d'intellectuels de l'avant-garde. Lors de son lancement en 1948, le manifeste *Refus global*, dont Borduas est le principal auteur, a un effet immédiat et jouera un rôle dans la préparation de la Révolution tranquille au Québec dans les années 1960.

PEINTURE

Jusqu'aux surréalistes, l'imitation de la nature est l'objectif par excellence de l'artiste. Il arrive, comme chez Platon, qu'on lui fasse grief non pas d'imiter, mais de n'imiter que les apparences des choses, plutôt que d'en refléter l'idée ou l'essence. Réfléchissant à la tragédie, Aristote fait de l'imitation une sorte de thérapeutique visant à épurer ou purifier les émotions du spectateur, qui atteint une catharsis. Les philosophes donnent une place de choix à l'imitation, ou à l'une de ses variantes définies par Leon Battista Alberti (1404-1472), lorsqu'il s'agit de sujets mythologiques, religieux ou historiques. Mais c'est dire aussi que le peintre qui imite la nature ou illustre une histoire a – avant même de commencer son tableau – une idée claire de la scène qu'il veut représenter. Ainsi, l'historien d'art Louis Hourticq peut écrire : « Lorsque Poussin a "trouvé la pensée" du *Ravissement de saint Paul*, il [...] ne se met au travail que lorsque chacune des parties du tableau et leur enchainement a été conçu dans son esprit[1]. » C'est cette pratique de la préconception d'une œuvre, qui va être mise en question par les surréalistes, et par Borduas et les Automatistes après eux.



André Breton, v. 1929.

Sous l'influence du surréalisme, Borduas découvre une toute autre manière de concevoir la production d'un tableau. Il lit des textes du poète André Breton dans lesquels ce dernier décrit ce qu'on pourrait appeler la « peinture automatique », quelque peu analogue à l'écriture automatique que lui et autres écrivains surréalistes commencent à pratiquer.

Breton propose de faire un tableau entièrement non préconçu. Le peintre n'a plus de modèle à imiter, plus de programme iconographique à suivre. Il part, pour ainsi dire, à l'aventure. Au lieu d'imiter, il doit « créer ». Le vieil argument du *design* que l'on utilisait pour démontrer l'existence de Dieu se tourne contre lui-même. Ce n'est plus Dieu qui crée comme l'artiste, mais l'artiste qui crée comme Dieu – *ex nihilo*, en partant de rien. Faire un tableau sans idée préconçue, comme le recommandent Breton et les surréalistes, met donc radicalement en question l'idée traditionnelle de l'artiste comme imitateur et de son œuvre comme imitation.



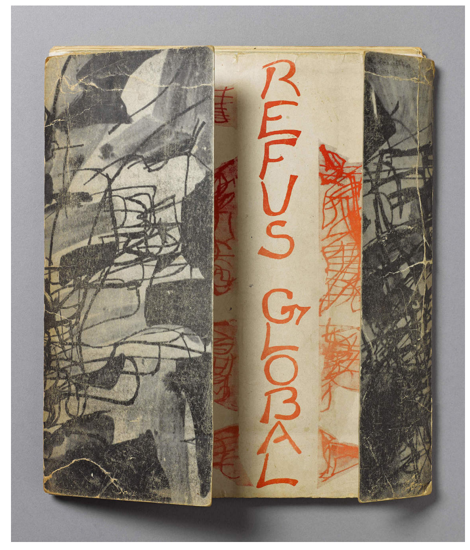
Paul-Émile Borduas, *Chanteclerc* ou *N° 6*, 1942, gouache sur papier, 61,7 x 47,5 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. Borduas adopte le titre suggéré par le biologiste Henri Laugier.

Quand une œuvre non préconçue peut-elle être considérée comme terminée? Il n'est pas toujours facile de le dire, même pour le peintre. Quoi qu'il en soit, le peintre, dans cette nouvelle conception de l'acte de peindre, assiste pour ainsi dire à l'élaboration du tableau sous ses yeux. Il peut lui donner un titre (p. ex., *La machine à coudre*) une fois qu'il est terminé, mais ce titre ne correspond jamais à un programme qu'il se serait donné au départ (« Je vais peindre une machine à coudre. »). On pourrait y voir simplement une des lectures possibles d'une œuvre considérée comme terminée.

Il arrive à Borduas, bien que rarement, d'accepter les suggestions de quelqu'un d'autre pour les titres de ses tableaux (p. ex., ce serait le biologiste Henri Laugier qui aurait intitulé une des gouaches de 1942 de Borduas, *Chanteclerc*).

IDÉES POLITIQUES

Pour l'artiste automatiste, l'acte de peindre trouve son correspondant dans ses idées politiques. On pourrait dire que l'anarchie est l'équivalent politique de ce que Borduas et les Automatistes cherchent à faire à travers leur art. Dans un texte que l'on a parfois décrit comme un premier jet du manifeste *Refus global*, Borduas fait clairement allusion aux idées anarchistes : « Nous croyons la conscience sociale susceptible d'un développement suffisant pour qu'un jour l'homme puisse se gouverner dans l'ordre le plus spontané, le plus imprévu[2]. »



Un exemplaire du manifeste *Refus global*, 1948.

L'ordre social anarchiste n'est pas imposé par quelques instances extérieures telles que l'État ou l'Église, mais obtenu par le jeu des libertés individuelles avec pour seule règle le respect de la liberté de l'autre. L'ordre social est indéterminé au départ, mais les anarchistes considèrent qu'il ne peut manquer de surgir si on laisse les gens à leur spontanéité. Bien que cette conception ait été critiquée comme utopique, Sam Abramovitch, un ami proche de Borduas, indique que les anarchistes défendent ce qu'ils appellent « la bonne société ». Dans un bref ouvrage à la recherche des traces de l'anarchisme au Québec, Mathieu Houle-Courcelles consacre plusieurs pages aux Automatistes et à leur connexion par le photographe et chauffeur de taxi Alex Primeau aux anarchistes de Montréal[3]. Il est certain que les Automatistes ont beaucoup plus d'affinités avec les anarchistes qu'avec les communistes, qui sont staliniens de stricte observance, pour la plupart, et entretiennent les idées de l'œuvre d'art pour le peuple. Le développement de la pratique de peinture automatiste est alimenté à partir des idées anarchistes.

Le manifeste *Refus global* aura une grande influence sur les esprits au Québec, les ouvrant notamment à un plus grand pluralisme. De ce point de vue, on pourrait en faire un avant-coureur de la Révolution tranquille des années soixante.



Le slogan du Parti libéral du Québec, « C'est l'temps qu'ça change », est caractéristique de la Révolution tranquille. Bien que celle-ci ne commence que dans les années 1960, on pourrait dire que *Refus global* en constitue un signe avant-coureur.

LE GROUPE

Les théories de la formation des sociétés font souvent intervenir à l'origine d'une société l'idée d'un contrat ou d'une promesse formelle où les membres s'engagent à respecter certains comportements qui définiront le caractère spécifique de leur groupe. Rien n'est plus loin de ce qui se passe chez les Automatistes. Le groupe commence par des réunions amicales chez Borduas, d'abord à son atelier de Montréal (rue Mentana), puis à Saint-Hilaire après 1945, et par des réunions chez Fernand Leduc (1916-2014), sans Borduas. Il n'y a rien chez les Automatistes qui puisse ressembler à un contrat. On pourrait plutôt parler, en empruntant un concept au philosophe du dix-huitième siècle David Hume, de « conventions » : de comportements s'établissant spontanément entre les membres d'un groupe au fur et à mesure des besoins – la principale convention étant bien sûr une grande solidarité entre les membres. Mais comme dans un tableau automatiste, la forme que prendra cette solidarité n'est pas déterminée d'avance. Personne ne peut prévoir en 1941 que le groupe signera un manifeste en 1948.

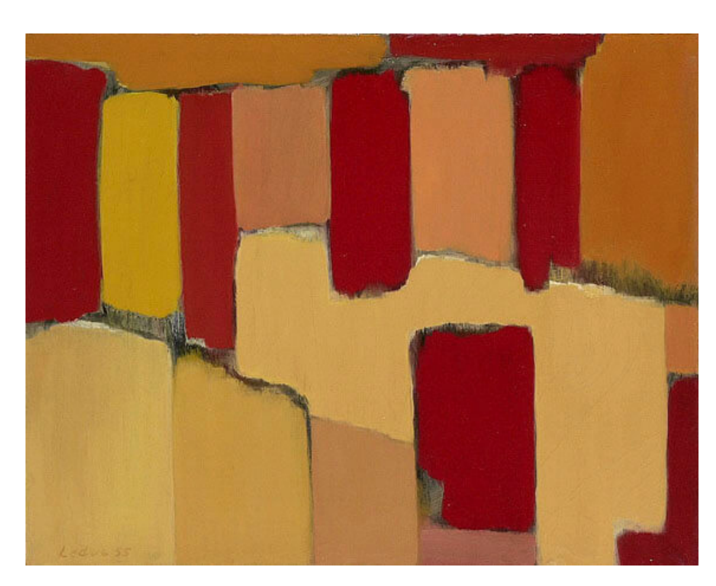


Les Automatistes à leur deuxième exposition en 1947, 75, rue Sherbrooke Ouest. *De gauche à droite* : Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Madeleine Arbour, Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau.

En fin de compte, la solidarité chez les Automatistes se révèle relativement fragile. En 1951 Jean-Paul Riopelle (1923-2002) fait paraître un court texte où il déclare que l'automatisme comme mouvement est dépassé. Le texte est publié dans le catalogue pour *Véhémences confrontées*, une exposition organisée à Paris par le critique Michel Tapié de Céleyran et le peintre Georges Matthieu (1921-2012). La position de Riopelle est assez paradoxale dans ce cas, puisqu'il restera fidèle à l'idée de hasard – il parle même de « hasard total » – dans l'élaboration du tableau, idée qui correspond bien à la peinture non préconçue.



Jean Paul Riopelle, *Autriche III*, 1954, huile sur toile, 200 x 300,7 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Bien que Riopelle ait été membre des Automatistes, vers 1951, il déclare que l'automatisme comme mouvement est dépassé.



Fernand Leduc, *Portes rouges*, 1955, huile sur toile, 73 x 92 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (promesse de don de l'artiste). Leduc, comme Riopelle, adopte des idées qui ne cadrent plus avec le manifeste *Refus global*; pourtant, Leduc reste très attaché aux Automatistes.



STYLE ET TECHNIQUE

Avec le temps, la production de Paul-Émile Borduas devient plus avant-gardiste et plus abstraite. Son développement artistique se présente en périodes bien marquées.

PÉRIODE FIGURATIVE

La première production de Borduas témoigne de son apprentissage avec le peintre québécois Ozias Leduc (1864-1955) et de sa formation à l'École des beaux-arts de Montréal pendant les années 1920. Il rêve de suivre les traces de Leduc et de devenir, comme lui, un décorateur d'églises. Pour cette raison, il n'est pas question de prendre trop de distance avec ce que les églises du temps au Québec peuvent absorber. C'est lors de son premier passage à Paris, où il étudie aux Ateliers d'art sacré, que Borduas commence à explorer l'œuvre de Paul Cézanne (1939-1906), de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) et de Paul Gauguin (1848-1903). Sa peinture figurative de la fin des années 1930 et du début des années 1940 reflète ces premières influences.





GAUCHE : Ozias Leduc, *Le chemin de l'église (Saint-Hilaire)*, 1899, fusain avec rehauts de blanc sur papier vergé, 34,6 x 48,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Paul-Émile Borduas, *Le révérend père Carmel Brouillard*, O.F.M., 1937, huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

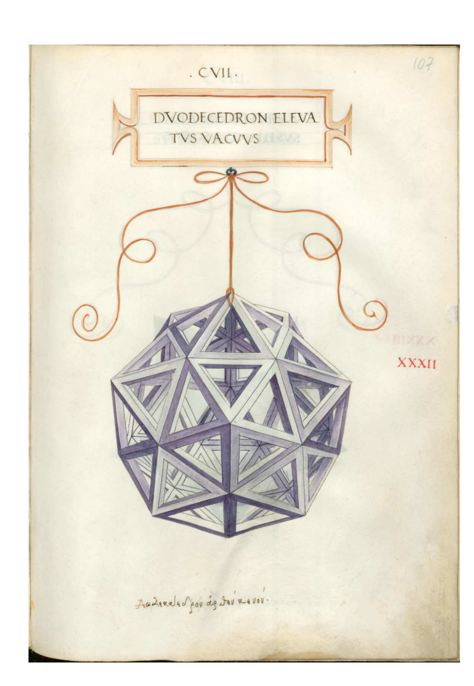
PÉRIODE AUTOMATISTE

En 1937, Borduas obtient un poste à l'École du meuble à Montréal comme enseignant de dessin et de décoration. C'est dans l'ambiance intellectuellement stimulante de l'école qu'il découvre l'œuvre et la pensée du fondateur du surréalisme en France, le poète André Breton, surtout en lisant « Le Château étoilé » dans le journal *Minotaure*.

Dans « Le Château étoilé », Borduas découvre la fameuse leçon de Léonard de Vinci (1452-1519) sur le vieux mur. Cette découverte aura une profonde influence sur son art et son enseignement :



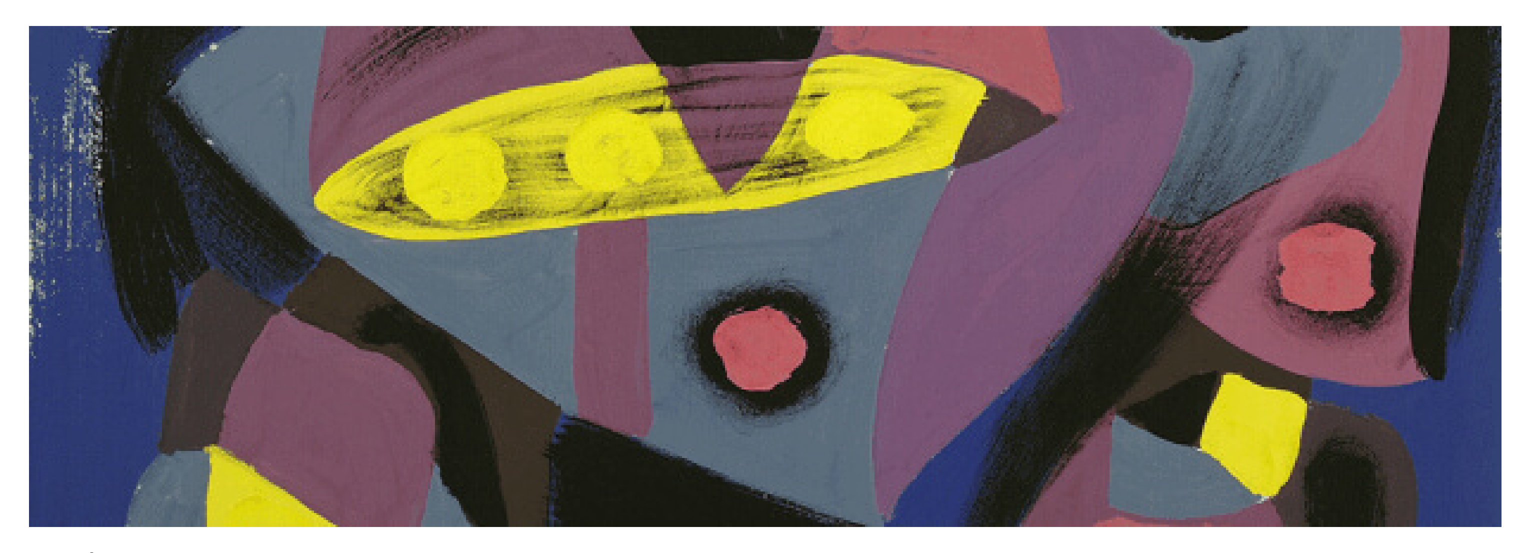
Max Ernst, frontispice du *Château étoilé* (1936) par André Breton. Cette œuvre du fondateur du surréalisme aura une influence profonde sur Borduas.



Léonard de Vinci, illustration pour *La proportion divine* (1509), par Luca Pacioli. Le poète André Breton invoque la leçon de Léonard de Vinci, qui, selon lui, sert une nouvelle façon de voir le monde.

> La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre – de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux – en considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même[1].

Contempler les craquelures d'un vieux mur ou lire des formes dans les nuages et les reproduire dans ses tableaux ne sont peut-être pas des voies très praticables pour les peintres. Mais chose certaine, Léonard de Vinci – relu par Breton – a l'air de suggérer que le peintre peut être sans idée préconçue avant de se lancer dans la production de son œuvre. Des sources d'inspiration pour une œuvre d'art peuvent venir d'ailleurs que de la méditation ou des connaissances apprises par le peintre, sans parler des programmes iconographiques et des conventions de son époque.



Paul-Émile Borduas, *Composition* (détail), 1942, gouache sur toile, 58,4 x 43,2 cm, collection privée. En 1941, Borduas peint une série de gouaches, mettant en œuvre le conseil de Léonard de Vinci.

En 1941, Borduas peint une série de gouaches, mettant en œuvre le conseil de Léonard de Vinci. C'est au cours d'une conversation avec l'historien et critique d'art Maurice Gagnon que Borduas fait les révélations ci-dessous, Gagnon ayant eu la bonne idée de les noter :

> Je n'ai aucune idée préconçue, commençait par déclarer Borduas. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot « pensées », i.e. pensées de peintres, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires, car encore, celles-ci ne sont utilisables dans le tableau que si elles sont transposées plastiquement[2].

La transposition du procédé dans le médium à l'huile pose des problèmes spécifiques à cause du temps de séchage plus long à l'huile qu'à la gouache, médium à l'eau. Borduas finit par procéder en deux temps, peignant les fonds d'abord, puis les « objets » en suspension devant ces fonds qui reculent ensuite à l'infini. Cette nouvelle approche est appliquée dans les gouaches de

1942 et, peut-être sans s'en rendre compte, Borduas s'en tient à la formule de composition de la nature morte ou du portait; à partir de 1943, ses tableaux à l'huile rappellent la formule de composition du paysage.



Paul-Émile Borduas, *Sous le vent de l'île* ou *1.47*, 1947, huile sur toile, 114,7 x 147,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Cette œuvre fait partie de la deuxième exposition automatiste en 1947.

À cette époque, Borduas avait commencé à se dissocier de ses contemporains et à se rapprocher d'un groupe de jeunes artistes, dont quelques-uns de ses étudiants à l'École du meuble. Certains deviendront les Automatistes, un groupe créé par Borduas vers 1941, l'an de leurs premiers rendez-vous à l'atelier de Borduas sur la rue Mentana. Les Automatistes organisent deux expositions, en 1946 et en 1947; *Sous le vent de l'île* ou *1.47*, 1947, est présenté à la deuxième exposition. L'engagement de Borduas comme Automatiste culmine avec le lancement du manifeste *Refus global* en 1948. La condamnation du manifeste de la part du gouvernement du Québec contribuera à sa décision de quitter le pays cinq ans plus tard.

PÉRIODE NEW-YORKAISE



Paul-Émile Borduas, *Pâques*, 1954, huile sur toile, 183,5 x 305,5 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. Peint durant sa période new-yorkaise.

La production antérieure de Borduas, surtout celle des années 1951 et 1952, et celle de Provincetown, Massachusetts, juste avant qu'il s'installe à New York indique qu'il se dirige vers une forme personnelle de l'expressionnisme abstrait. Les « objets » de ses tableaux automatistes sont fragmentés en autant de touches posées à la spatule, qui ont tendance à se répandre sur toute la surface picturale. En remplaçant le pinceau par la spatule pour peindre les fonds, il leur donne une solidité nouvelle et, surtout, il les rapproche de la surface picturale. La fusion objet/fond est imminente.

Dire que la peinture de New York n'a aucun impact sur l'œuvre de Borduas serait exagéré. Certes, certains de ses aspects le touchent peu. La peinture américaine cherche à faire des tableaux à mi-chemin entre la murale et la peinture de chevalet, entre une peinture qui, en Europe, avait servi à transmettre des idéologies politiques ou autres et une peinture pour ainsi dire d'expression personnelle. De ce genre de préoccupation, il n'y a que bien peu de traces chez Borduas, sauf un seul grand tableau, *Pâques*, 1954.

Borduas s'intéresse davantage à l'idée d'affirmer la primauté de l'individu et de donner à la peinture sa complète autonomie. Cela reflète le détachement progressif des peintres américains de ce qu'ils perçoivent, à la suite du critique Clement Greenberg, comme de la « belle peinture ». Par conséquent, l'idée de composition hiérarchisée qui est liée à la peinture européenne de l'époque les amène à ce que ce même critique décrira comme la « all-over composition ». Dans ce style de peinture, il n'y a pas de point de focalisation plus important qu'un autre, aucune hiérarchie entre les éléments : les effets sont distribués également sur toute la surface – par exemple, les lignes dans les œuvres de Jackson Pollock (1912-1956), mais aussi bien les champs colorés chez Clyfford Still (1904-1980), Mark Rothko (1903-1970) ou Barnett Newman (1905-1970). Les critiques malveillants assimilent ce genre de peinture au papier peint où, en effet, les motifs se répètent de manière uniforme et où l'on peut dire qu'une section produit à peu près le même effet que le tout.

Si l'on confronte la peinture automatiste de Borduas à cet « American-type painting », les différences sautent aux yeux. Dans les tableaux automatistes, les objets attirent l'attention et se détachent du fond qui paraît reculer à l'infini.



Paul-Émile Borduas, *Carquois fleuris* ou *8.47*, 1947, huile sur toile, 81,2 x 108,7 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.



Paul-Émile Borduas, *Parachutes végétaux (19.47)*, 1947, huile sur toile, 81,8 x 109,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

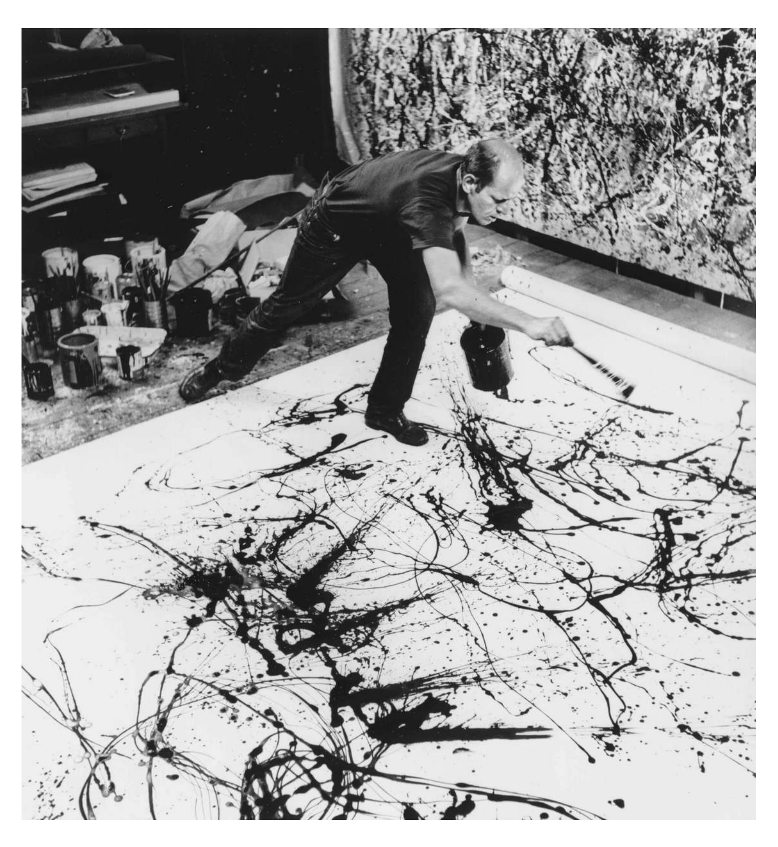
Il y a donc une hiérarchie claire entre l'objet et l'espace en profondeur dans lequel il est placé. Souvent, Borduas tente d'élucider la nature de l' « objet » à travers le titre donné une fois le tableau achevé, comme c'est le cas de *Carquois fleuris* ou de *Parachutes végétaux*. Il arrive que les titres tentent de définir le fond sur lequel se détachent les objets, comme dans *Réunion matinale* ou *Figure au crépuscule*, évoquant tantôt l'illumination du matin, tantôt celle de la journée qui s'achève.

Mais Borduas finit par mettre en question la dichotomie objet/fond de ses tableaux automatistes. L'objet éclate; le fond émigre au premier plan; éclats et fonds de plus en plus texturés finissent par fusionner en un tout qui n'est pas sans rappeler la composition *all-over*. De ce point de vue, le tableau *Les signes s'envolent* donne sans doute le coup d'envoi de ce tournant chez Borduas. Sa peinture en devient de plus en plus sûre d'elle-même, s'affirmant dans les riches empâtements, le sentiment fort de mouvements (vers la périphérie de la composition ou vers son centre), les contrastes marqués entre les couleurs opaques (le blanc dominant) et la translucidité. L'œuvre de sa période new-yorkaise, y compris *Les baguettes joyeuses*, 1954, devient la favorite des collectionneurs canadiens, ce que comprendra le marchand d'art torontois Blair Laing, lequel visite régulièrement l'atelier de Borduas à New York, et plus tard à Paris.

EN DIALOGUE AVEC POLLOCK ET KLINE

Dans ses aquarelles de 1954, Borduas entre en dialogue direct avec la peinture américaine, avec l'expressionnisme abstrait – spécifiquement avec l'œuvre de Jackson Pollock. Borduas expérimente avec la technique du *dripping* de Pollock, même si les aquarelles de Borduas sont de petites dimensions par rapport aux grands tableaux de Pollock. Aussi, plutôt que de laisser dégouliner la peinture, le *dripping* chez Borduas est obtenu du bout du pinceau, parfois regroupé de part et d'autre d'un axe central. C'est le seul élément de contrôle décelable dans ces aquarelles où « l'accident » triomphe, créant des lignes ou

des taches d'épaisseur variable, rouges, noires, brunes et ocre, véritables éclaboussures. Le *dripping* ne marquera pas profondément la production à l'huile de Borduas, mais ce dernier doit bien quelques aquarelles en hommage à son admiration pour l'immense talent de Pollock.



Jackson Pollock œuvrant sur *Autumn Rhythm*, 1951 (maintenant au Metropolitan Museum of Art, New York). Photographié par Hans Namuth. Dans ses aquarelles de 1954, Borduas entre en dialogue direct avec l'expressionnisme abstrait, spécifiquement avec l'œuvre de Jackson Pollock.



Paul-Émile Borduas, *Graffiti*, 1954, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection privée. Peint la même année que Borduas commence à regarder l'œuvre de Pollock de plus près.

Toutefois, il n'est pas certain que Borduas ait complètement compris la technique du *dripping* de Pollock. Il parle à son propos d' « accident » qu'il multiplie à l'infini : « Exemple : le moindre accident dans une peinture de Pollock a la réalité et l'imprévu d'un grain de sable ou d'une montagne dans l'univers et nous livre en plus, sans que l'on sache comment, la qualité émotive de son auteur[3]. » Cette notion d'accident, empruntée aux surréalistes, n'est pas une très bonne description de la méthode de Pollock, car elle suppose que l'artiste n'a pas de contrôle sur le processus et que sa peinture tombe ici et là au hasard.

Comment Pollock procède-t-il? Il commence par poser sa toile au sol; il en a donc une vue en surplomb. D'un bâton ou d'un pinceau séché, il laisse dégouliner de la couleur contenue dans une boîte de conserve. En variant le geste, exécutant parfois une véritable danse autour de la surface, Pollock arrive non seulement à imprimer une singulière énergie aux lignes ainsi obtenues – le critique B.H. Friedman parlera de « energy made visible » – mais aussi à maintenir une distribution égale de ces lignes sur toute la surface, de manière à obtenir une *all-over composition*. Il y a donc là un important élément de contrôle que la notion d'accident ignore complètement.

Borduas utilise la technique du *dripping* de Pollock dans son tableau à l'huile *Graffiti*, 1954; on notera d'ailleurs que la technique chez Borduas n'a pas la fonction structurante qu'elle a dans les tableaux de Pollock.



Paul-Émile Borduas, *L'aigle à la blanche famille*, 1954, encre sur papier, 27,9 x 21,6 cm, collection privée. Cette œuvre témoigne de l'influence de Franz Kline.



Franz Kline, *Turin*, 1960, huile sur toile, 204,1 x 242,6 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Les tableaux noir et blanc de Franz Kline (1910-1962) auront plus d'impact sur le développement ultérieur de Borduas, y compris sur sa période parisienne. *L'aigle à la blanche famille*, 1954, est caractéristique de ce point de vue. L'aigle déploie ses ailes noires en « V » et repousse en périphérie les taches noires ou colorées de sa « blanche famille », autant de taches rouge et vert que d'espace blanc. Borduas passe du lavis très dilué au coup de pinceau solide sans bavures. Parfois, des taches s'échappent des arborescences quasi végétales; parfois, elles se contentent d'enrichir le fond, qui est toujours la page blanche sans intervention. Bien que la référence à Kline soit moins évidente que l'impact du *dripping* de Pollock sur ses aquarelles des années 1950, Borduas a moins de peine à intégrer les grandes propositions de Kline à son monde propre.

PÉRIODE PARISIENNE ET LES NOIRS ET BLANCS

Borduas part pour Paris en 1955, au moment où il commence à avoir quelques succès à New York et à y être reconnu. À Paris, sa propre peinture se développe dans une direction unique, mais qui a de la peine à se situer dans les courants prédominants dans la capitale à ce moment. Ni l'abstraction lyrique, ni le géométrisme des disciples français du peintre néerlandais Piet Mondrian (1872-1944), ni même la néofiguration de Jean Dubuffet (1901-1985) aux nouveaux réalistes ne correspondent à la propre évolution chez Borduas.

C'est à Paris que Borduas développe sa fameuse série des noirs et blancs, y compris *Expansion rayonnante*, 1956. La création de la série correspond à une volonté de clarifier ses propositions antérieures, mais aussi à sa propension jamais démentie d'explorer des voies nouvelles. Paraissent soudainement donc dans son œuvre les fameuses taches noires. Réaffirmation de l'objet sous mode d'absence? Retour à la dichotomie objet sur un fond, mais sans suggestion de profondeur? Borduas lui-même parle de « toiles cosmiques », ce qui, à la rigueur, pourrait s'appliquer à son fameux tableau *L'étoile noire*, 1957.



Paul-Émile Borduas, *L'étoile noire*, 1957, huile sur toile, 162,5 x 129,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Chose certaine, une volonté de plus en plus grande de « construction architecturale » est sensible dans les tableaux de la période. Cela ira jusqu'à *Symphonie en damier blanc* ou *Symphonie 2*, 1957. Sa peinture devient de plus en plus austère et dépouillée, prenant parfois une allure nettement calligraphique de grands signes péremptoires sur fond blanc.

La peinture de Borduas de ses années parisiennes n'a qu'augmenté sa tendance *matiériste*, comme on dit à l'époque en France, c'est-à-dire à tabler sur des empâtements de plus en plus épais, où il est facile de lire même la direction des coups de spatule. Paradoxalement, c'est ce côté matière qui nous met le plus directement en contact avec la présence du peintre dans son tableau. Pour reprendre la théorie de l'indexicalité développée par le philosophe américain Charles Sanders Pierce, les empâtements sont l'index de l'engagement du peintre dans la fabrication de son tableau, de la même manière que les effets sont un index de leur cause, sans qu'il y ait ressemblance entre les deux[4].

IDÉES ET ENSEIGNEMENT

Pour certains peintres, notamment Alfred Pellan (1906-1988), l'engagement du peintre ne devrait concerner que les choix esthétiques. C'est ce que Borduas appelle, dans le manifeste *Refus global*, se réfugier dans la seule « bourgade plastique ». Pour lui, au contraire, l'acte de peindre dans un style « moderne » engage l'artiste à prendre position dans la modernité à tous les plans : psychologique, social et politique. Ce n'est donc pas par hasard que la pratique picturale de Borduas s'accompagne de la rédaction d'un manifeste et d'autres textes portant sur le rôle de l'artiste.



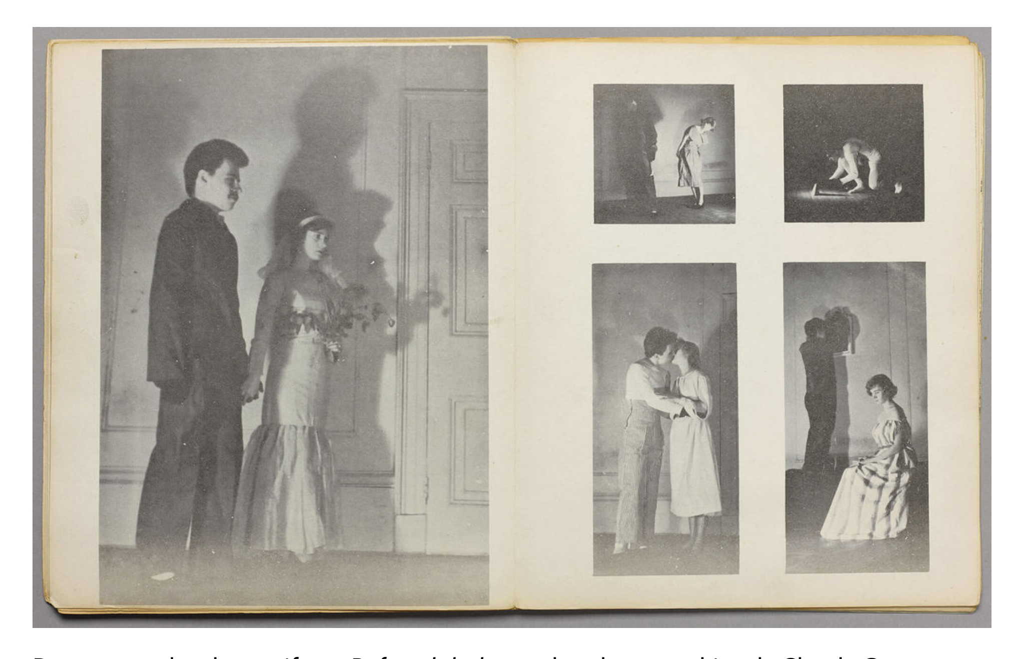
Borduas enseignant à l'École du meuble, v. 1942.

Borduas fait remonter son engagement social à son expérience de l'enseignement à l'École du meuble à Montréal. Il décrit ses premiers étudiants à leur arrivée dans sa classe :

> Je les revois ces grands garçons de première, inquiets du milieu où ils se trouvent, prudents, effacés, impersonnels à l'extrême; abordant l'étude du dessin avec leurs préjugés bien enracinés, leur déjà vieilles habitudes passives imposées de force au cours de douze ou quinze années d'études : *rangés*, *silencieux*, *inhumains*. Ils attendent des directives précises, indiscutables, infaillibles. Ils sont disposés au plus complet reniement d'eux-mêmes pour acquérir un brin d'habileté, quelques recettes nouvelles à ajouter à un faux bagage pourtant lourd à porter[5].

Dans le diagnostic qu'émet Borduas de ses étudiants, il n'est pas question de leur connaissance du dessin : il ne parle que de ce qui compte à ses yeux – leur comportement, leur passivité, leur impersonnalité totale. Borduas sait que ce n'est qu'en s'attaquant à la racine de leur passivité qu'il pourra espérer rendre ses étudiants à leur style propre.

> Il ne s'agissait donc plus, pour devenir un créateur, d'acquérir au moyen d'exercices ingrats des qualités mécaniques étrangères : de piocher et gommer en vain et sottement. [...] Il fallait à tout prix abandonner ce fol espoir de s'enfouir sous l'amas des débris personnels et d'accepter de résoudre immédiatement ou jamais ses propres problèmes de figuration, d'expression. La route de l'expérimentation individuelle était ouverte. L'élève n'apparaissait plus comme un sac à tout mettre, mais comme un individu à un moment précis de son développement[6].



Pages centrales du manifeste *Refus global* avec des photographies de Claude Gauvreau.

Le texte de Borduas dans *Refus global* est né de ses expériences avec ces étudiants. Il s'y attaque à deux facteurs de cette dépersonnalisation : la religion catholique, avec son insistance sur les dogmes et ses obsessions sexuelles, et l'identité canadienne-française exprimée à travers la langue et un mode de vie rural traditionnel. Hors de ces deux systèmes de valeurs, point de salut, et leur conséquence est l'enfermement dans une sorte de ghetto québécois, méfiant de tout ce qui pourrait venir du dehors – y compris le reste du Canada. (Le roman *Deux solitudes* de Hugh MacLennan décrit les relations conflictuelles entre anglophones et francophones du Québec à cette époque.) C'est un univers de la peur : « Peur des préjugés – de l'opinion publique – des persécutions – de la réprobation générale; peur d'être seul sans Dieu et la société qui isolent très infailliblement [...] peur des relations neuves; peur du surrationnel [*sic*]; peur des nécessités; peur des écluses grand ouvertes sur la foi en l'homme – en la société future[7]. » Courber l'échine, se conformer, rejoindre le troupeau deviennent les solutions du grand nombre; seuls les définisseurs de culture – le clergé en tête et les responsables politiques – y trouvent leur compte. Et rien ne change dans le Québec de la «

survivance ». D’où le cri, au milieu du manifeste : « Au diable le goupillon et la tuque! Mille fois ils extorquèrent ce qu’ils donnèrent jadis[8]. » Pour en sortir, définitivement, le manifeste ne voit que l’anarchie – « l’anarchie resplendissante[9] »–, la fin du règne des définisseurs de culture.

S O M M A I R E

1. Paul-Emile BORDUAS......... REFUS GLOBAL
2. .... COMMENTAIRES SUR DES MOTS COURANTS
3. Claude GAUVREAU............ AU COEUR DES QUENOUILLES
4. Claude GAUVREAU............ BIEN-ÊTRE
5. Claude GAUVREAU............ L'OMBRE SUR LE CERCEAU
6. Bruno CORMIER.............. L'OEUVRE PICTURALE EST UNE EXPÉRIENCE
7. Françoise SULLIVAN......... LA DANSE ET L'ESPOIR
8. Fernand LEDUC.............. QU'ON LE VEUILLE OU NON

Couverture de Jean-Paul RIOPELLE, texte de Claude GAUVREAU.

La table des matières du manifeste *Refus global*, 1948.

On ne peut minimiser l’importance du manifeste *Refus global* et son influence

OÙ VOIR





Conseil des arts du Canada (1959) et le journaliste André Laurendeau) tiennent à s'en désolidariser, rejoignant les rangs des Roger Duhamel, Harry Bernard, Hyacinthe-Marie Robillard, O.P. et Ernest Gagnon, S.J., qui sont beaucoup plus négatifs à l'égard des idées du manifeste.

Les Automatistes. *De gauche à droite* : Claude Gauvreau, Madame Gauvreau-Saint-Mars, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Borduas, Mimi Lalonde, Bruno Cormier et Jean-Paul Mousseau.

En dépit des dénonciations immédiates, le manifeste est le point de départ de changements sociaux profonds au Québec. Depuis la publication des écrits complets de Borduas, l'originalité de sa pensée devient de plus en plus évidente. Tous les dix ans, on ne manque pas de signaler au Québec l'anniversaire de la publication de *Refus global* qui a marqué l'aube de la Révolution tranquille au Québec.

Si les institutions suivantes conservent les œuvres énumérées ci-dessous, elles ne les exposent pas toujours.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO, TORONTO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario), Canada
1-877-255-4246 ou 416-979-6648
ago.net



Paul-Émile Borduas, *Abstraction en bleu*, 1959
Huile sur toile
92,1 x 73,4 cm

GALERIE D'ART D'OTTAWA

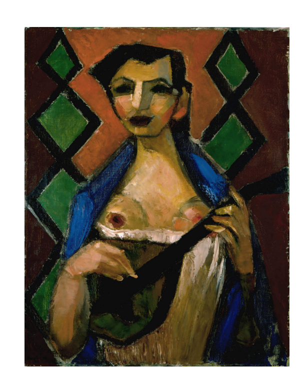
La Cour des arts
2, avenue Daly
Ottawa (Ontario), Canada
613-233-8699
ottawaartgallery.ca/fr



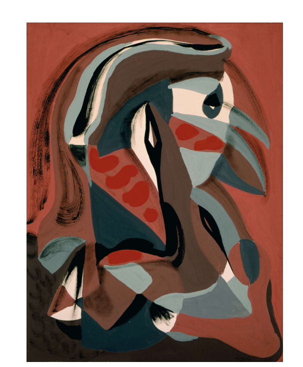
Paul-Émile Borduas, *Formes oubliées*, 1958
Huile sur toile de lin
49,5 x 51 cm

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec), Canada
514-847-6226
macm.org



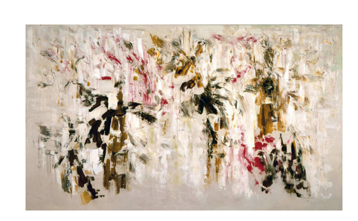
Paul-Émile Borduas, *Femme à la mandoline*, 1941
Huile sur toile
81,3 x 65 cm



Paul-Émile Borduas, *Chantecler* ou *No 6*, 1942
Gouache sur papier
61,7 x 47,5 cm



Paul-Émile Borduas, *Viol aux confins de la matière*, 1943
Huile sur toile
40,4 x 46,5 cm



Paul-Émile Borduas, *Pâques*, 1954
Huile sur toile
183,5 x 305,5 cm



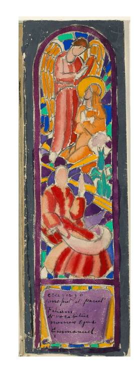
Paul-Émile Borduas, *Épanouissement*, 1956
Huile sur toile
129,9 x 195 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario), Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca/fr/



Paul-Émile Borduas, *Projet de décoration pour la chapelle d'un château, nº1: étude de l'élévation du choeur*, 1927
Gouache sur mine de plomb sur papier vélin
20,2 x 12,1 cm



Paul-Émile Borduas, *Projet de décoration pour la chapelle d'un château, no 4: étude de vitrail*, 1927
Gouache sur mine de plomb sur papier vélin
23 x 7,6 cm



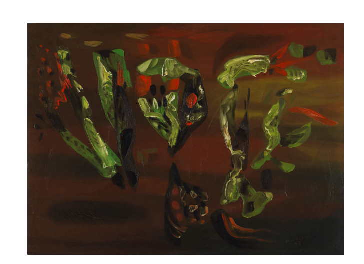
Paul-Émile Borduas, *Portrait du révérend père Carmel Brouillard, O.F.M.*, 1937
Huile sur toile
46 x 38 cm



Paul-Émile Borduas, *Nature morte. Ananas et poires*, 1941
Huile sur toile
49,9 x 60 cm



Paul-Émile Borduas, *Sous le vent de l'île* ou *1.47*, 1947
Huile sur toile
114,7 x 147,7 cm



Paul-Émile Borduas, *Parachutes végétaux* ou *19.47*, 1947
Huile sur toile
81,8 x 109,7 cm



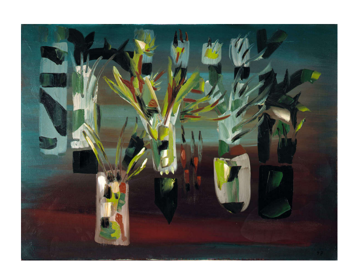
Paul-Émile Borduas, *3+4+1*, 1956
Huile sur toile
199,8 x 250 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Pavillon Jean-Noël Desmarais
1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec), Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



Paul-Émile Borduas, *Abstraction verte*, 1941
Huile sur toile
26 x 36 cm



Paul-Émile Borduas, *Les carquois fleuris* ou *8.47*, 1947
Huile sur toile
81,2 x 108,7 cm



Paul-Émile Borduas, *Les signes s'envolent*, 1953
Huile sur toile
114 x 148 cm



Paul-Émile Borduas, *Expansion rayonnante*, 1956
Huile sur toile
115,7 x 89 cm



Paul-Émile Borduas, *L'étoile noire*, 1957
Huile sur toile
162,5 x 129,5 cm



Paul-Émile Borduas, *Symphonie en damier blanc* ou *Symphonie 2*, 1957
Huile sur toile
195 x 130 cm



Paul-Émile Borduas, *Composition 69*, 1960
Huile sur toile
61,5 x 50 cm

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

Parc des Champs-de-Bataille
Ottawa (Ontario), Canada
1-866-220-2150 or 418-643-2150
mnbaq.org/



Paul-Émile Borduas, *Les baguettes joyeuses*, 1954
Ink and gouache on paper
60,2 x 45,4 cm

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

2940, chemin de la Côte-Sainte-Catherine, local 0056
Montréal (Québec), Canada
514-343-6111, poste 4694
umontreal.ca



Paul-Émile Borduas, *Le bateau fantasque*, 1942
Huile sur toile
48,2 x 58,4 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. L'esposition fût en cours du 15 février au 1er mars 1947. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas* (Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1976), p. 18.

2. Extrait d'une lettre de G. Poisson, ministère du Bien-être social et de la Jeunesse à Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble, le 2 septembre 1948. Les raisons pour la suspension de Borduas ont été également publiées dans un article de François Léger, « L'affaire Borduas », *Le Quartier latin*, 8 octobre 1948. Voir Paul-Émile Borduas, *Paul-Émile Borduas: Écrits/Writings, 1942–1958*, François-Marc Gagnon, éd., François-Marc Gagnon et Dennis Young, trad., Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978, p. 15, 19n3, et 19n2.

3. En une semaine, au début d'avril 1950, Borduas rédige le texte de sept pages qu'il fait parvenir à chacun des membres du groupe. Ce texte sera publié dans le journal *La Presse* le 12 juillet 1969. Gaston Leduc fonds, Bibliothèque et archives nationales du Québec (anciennement la Bibliothèque nationale du Québec).

4. Fonds Gaston Leduc, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

5. Laurier Lacroix, *Sam Abramovitch. Conversations en suspens*, Montréal, Les éditions du passage, 2013, p. 44.

6. Archives privées de Madame G. Viau. Guy Viau avait été l'élève de Borduas à l'École du meuble.

7. L'emplacement le mieux connu était le 32 de la 69e Rue Est, à New York.

8. La rencontre entre le critique français et Borduas ne semble pas avoir eu lieu.

9. Pierre Restany, « Spontanéité et réflexion », *Cimaise*, avril-mai 1959, p. 44.

ŒUVRES PHARES: ÉTUDE D'UN ÉPERVIER DANS UN PAYSAGE ORNEMENTAL

1. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 33, fig. 11, pour une reproduction de cette vue du couvent des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Hochelaga, Montréal.

ŒUVRES PHARES: FEMME À LA MANDOLINE

1. Son titre actuel lui a été donné dans l'article « Exposition Borduas au Vieux Colombier », *Montréal-Matin*, 28 avril 1942, p. 6.

2. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Questions et réponses. (Réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy) », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1978, p. 145.

ŒUVRES PHARES: ABSTRACTION VERTE

1. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Questions et réponses. (Réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy) », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, p. 145.

2. Cette entrevue du 21 décembre 1950 à Radio-Canada est conservée au Centre d'archives Gaston-Miron à l'Université de Montréal et transcrite dans Paul-Émile Borduas, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, (édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 621.

ŒUVRES PHARES: ÉTUDE DE TORSE OU N° 14

1. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « À quoi servent les expositions itinérantes », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, p. 117-118.

2. Charles Doyon, « L'exposition surréaliste de Borduas », *Le Jour*, 2 mai 1942.

ŒUVRES PHARES: SOUS LE VENT DE L'ÎLE OU 1.47

1. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Collection Artistes canadiens, Dennis Reid, éd., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1976, p. 18.

2. 2. Tancrède Marsil, « Les Automatistes. École de Borduas », *Le Quartier latin*, 28 février 1947, p. 4.

3. Borduas renvoie à la structure spatiale de ces œuvres, ce qui les situerait dans la tradition surréaliste. Par contre, les formes sont « plus arbitraires, moins figuratives », ce qui les distancie du surréalisme. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Collection Artistes canadiens, Dennis Reid, éd., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1976, p.18.

ŒUVRES PHARES: LA RELIGIEUSE

1. Francois-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas: Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978, 304n4.

2. Dans une lettre à L.V. Randall datée du 26 février 1951, Borduas donne les titres de quatre de ses sculptures en légendes à des photos. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas: Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, 304n7.

ŒUVRES PHARES: COMPOSITION 69

1. Jean-Paul Filion, « Les obsèques de Borduas à Paris », *Liberté*, mars-avril 1961, p. 519.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Louis Houticq, *De Poussin à Watteau. Ou des origines de l'école parisienne de peinture*, Paris, Hachette, 1921, p. 59.

2. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « La transformation continuelle… », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 38.

3. Mathieu Houle-Courcelles, *Sur les traces de l'anarchisme au Québec (1860-1960)*, Montréal, Lux éditeur, 2008.

STYLE ET TECHNIQUE

1. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 2010, p. 125-126.

2. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. A Critical Biography*, Montreal & Kingston, McGill–Queen's University Press, 2013.

3. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Objectivation ultime ou délirante », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 139.

4. Selon Charles Sanders Peirce les classes de signes sont organisées en trois groupes, dont le groupe « icône, indice, symbole ». Dans ce contexte, Peirce soutient que *l'indexicalité* signifie qu'un signe représente un objet en vertu d'une liaison existentielle entre les deux.

5. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Projections libérantes », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 95. Les mots en italique le sont aussi dans le texte d'origine.

6. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Projections libérantes », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 95-96.

7. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Refus global », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 46-47.

8. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Refus global », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 46. Le goupillon est ici un symbole de la religion catholique : cet instrument servait à asperger les fidèles d'eau bénite en souvenir de leur baptême au début de la grand-messe. La tuque, couvre-chef obligé de l'« habitant », était le symbole du nationalisme de droite du régime de Maurice Duplessis.

9. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Refus global », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 54.

10. François-Marc Gagnon et Dennis Young, « Refus global », *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Arts, p. 51.

11. François-Marc Gagnon et Nicole Boily, « Paul-Émile Borduas : Projections libérantes » (édition annotée sous la direction de François-Marc Gagnon), *Études françaises* 8, nº 3 (août 1972) : p. 243-305.

GLOSSAIRE

abstraction lyrique
Style d'art abstrait issu du mouvement de l'art informel, plus large, considéré comme le complément européen de l'expressionnisme abstrait américain. Les œuvres d'art informel s'inspirent généralement du monde naturel. Elles sont moins rigides et plus expressives que l'abstraction géométrique, qui prévalait à l'époque.

Alberti, Leon Battista (Italien, 1404-1472)
Auteur de traités sur la peinture, la sculpture et l'architecture – ces trois textes réunis constituent la base théorique de tout l'art de la Renaissance –, Alberti est reconnu pour avoir répertorié les formes du classicisme.

Appel, Karel (Néerlandais, 1921-2006)
Artiste polyvalent qui s'exprime dans les techniques les plus diverses : peintures et assemblages expressionnistes et primitivistes, sculptures en bois d'olivier, vitraux, poésie et décors pour le ballet *Can We Dance a Landscape?* créé en 1987 par le chorégraphe Min Tanaka.

Arman (Français/Américain, 1928-2005)
Sculpteur et peintre né et formé en France qui pratique un art de plus en plus expérimental au fil de sa carrière. Arman est affilié au mouvement nouveau réalisme des années 1960 et plusieurs de ses œuvres sont considérées comme les premiers exemples de land art.

Art Association of Montreal (AAM)
Fondée en 1860 comme une ramification de la Montreal Society of Artists (elle-même datant de 1847), l'Art Association of Montreal deviendra le Musée des beaux-arts de Montréal en 1947. Le MBAM est aujourd'hui un musée international majeur, fréquenté annuellement par plus d'un million de visiteurs.

Ateliers d'art sacré
Fondés en 1919 par Maurice Denis et Georges Desvallières, les Ateliers forment des artistes à la réalisation de décors religieux pour les églises – en particulier celles détruites pendant la Première Guerre mondiale. Cette initiative parisienne contribue à renouveler l'intérêt pour l'art chrétien en France.

Automatistes
Groupe d'artistes montréalais qui s'intéresse au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

Barbeau, Marcel (Canadien, né en 1925)
Membre du groupe des Automatistes et ancien élève de son fondateur, Paul-Émile Borduas, à l'École du meuble de Montréal. Les modes d'expression de

Barbeau sont notamment la peinture gestuelle, le collage et la calligraphie. On l'associe à l'op art et à l'art cinétique, ainsi qu'à l'avant-garde montréalaise.

Breton, André (Français, 1896-1966)
Poète et chef de file du mouvement surréaliste qui compte parmi ses membres les artistes Max Ernst, Man Ray et Hans Arp, et les poètes Paul et Gala Éluard. Breton définit les principes et les techniques du surréalisme, dont l'automatisme et la psychanalyse freudienne, dans une série de manifestes. Il organise la première exposition du groupe en 1925.

Burri, Alberto (Italien, 1915-1995)
Ancien médecin, Burri commence à peindre au début des années 1940 alors qu'il est prisonnier de guerre aux États-Unis, et il intègre des matériaux peu orthodoxes dans ses œuvres, comme des sacs de jute et du sable. En 1951, il fonde avec Mario Ballocco, Ettore Colla et Giuseppe Capogrossi le collectif d'art abstrait Gruppo Origine, qui s'oppose à l'aspect décoratif de l'art abstrait et préfère sa « fonction expressive et percutante ».

César (Français, 1921-1998)
Sculpteur associé au Nouveau réalisme, César Baldaccini travaille souvent avec de la ferraille, notamment du plomb, des tuyaux de cuivre et des pièces de carrosserie automobile (comme dans sa sculpture controversée d'une voiture compressée, *Compression*, 1960). De par leur simplicité, ses sculptures des années 1950 et du début des années 1960 sont considérées comme annonciatrices du minimalisme.

Cézanne, Paul (Français, 1839-1906)
Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, associé à l'école postimpressionniste, réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme, et son intérêt pour la perspective à points multiples. Ses sujets tardifs préférés comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

Corot, Jean-Baptiste-Camille (Français, 1796-1875)
Bien qu'il soit connu de nos jours comme peintre paysagiste – parmi les plus influents du dix-neuvième siècle – et comme figure de premier plan de l'école de Barbizon, Corot se fait connaître en son temps pour ses tableaux romantiques qu'il expose régulièrement au Salon de Paris.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Dalí, Salvador (Espagnol, 1904-1989)
La star des surréalistes et l'une des personnalités les plus exubérantes de son époque, Dalí est surtout connu pour ses représentations naturalistes de paysages oniriques. *La Persistance de la mémoire*, 1931, avec ses montres molles, est l'une des œuvres les plus parodiées du vingtième siècle.

de Kooning, Willem (Néerlandais/Américain, 1904-1997)
Bien qu'il soit un expressionniste abstrait de premier plan, de Kooning ne s'intéresse pas à l'abstraction stricte – des figures apparaissent dans sa facture dense et exubérante qui caractérise la plus grande partie de son travail. Parmi ses œuvres les plus célèbres, celles de la série *Femmes* sont exposées pour la première fois en 1953 et soulèvent un grand tollé.

Denis, Maurice (Français, 1870-1943)
Peintre, graveur, décorateur et théoricien influent dont les idées ont contribué à l'essor de l'esthétique antinaturaliste du modernisme. Denis est l'un des membres fondateurs des Nabis, un groupe d'artistes avant-gardistes actifs à Paris de 1888 à 1900. Il est également bien connu pour ses œuvres ultérieures ouvertement religieuses.

Desvallières, Georges (Français, 1861-1950)
Peintre très influencé par l'artiste symboliste Gustave Moreau au début de sa carrière. Dans ses œuvres plus tardives, Desvallières représente des scènes de la vie quotidienne, pour enfin se consacrer à la peinture de sujets religieux. En 1919, il fonde les Ateliers d'art sacré avec Maurice Denis.

de Vinci, Léonard (Italien, 1452-1519)
Patriarche de la Haute Renaissance italienne et auteur de *La Joconde*. Les peintures, sculptures et motifs d'ornementation et d'architecture de Léonard de Vinci transforment la conception de l'art en Occident, et ses écrits ont influencé les notions de représentation et d'expression de l'idéal esthétique tout au long de l'époque moderne.

Dubuffet, Jean (Français, 1901-1985)
Artiste avant-gardiste rebelle dont la carrière s'étend sur une cinquantaine d'années et dont l'œuvre se compose de peintures, de sculptures et de gravures. Dubuffet s'est insurgé toute sa vie contre le conformisme et l'autorité. Son œuvre est caractérisé par des changements fréquents de style et un goût marqué pour l'expérimentation.

empâtement
Action d'appliquer la peinture de manière si épaisse qu'elle produit un effet de relief et garde les traces du pinceau ou du couteau à palette.

expressionnisme abstrait
Style pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

Fautrier, Jean (Français, 1898-1964)
Les œuvres de Fautrier, manifestement figuratives ou abstraites, se composent de gravures, de peintures, de sculptures et d'illustrations de livres. Fautrier est associé à l'art informel des années 1950, bien que le style gestuel de plusieurs de ses tableaux des années 1920 préfigure ce mouvement de plusieurs décennies.

Ferron, Marcelle (Canadienne, 1924-2001)
Peintre, sculpteure, artiste du verre et membre du groupe des Automatistes. Ferron étudie à l'École des beaux-arts de Montréal avant de rencontrer Paul-Émile Borduas, dont l'approche de l'art moderne est déterminante pour la suite de son œuvre. En 1953, elle s'installe à Paris, où elle demeure pendant treize ans.

Fink, Don (Américain, né en 1923)
Peintre abstrait dont les œuvres présentent souvent un style gestuel et calligraphique. Fink poursuit des études au Walker Art Centre de Minneapolis et à la Art Students League de New York avant de s'installer à Paris dans les années 1950, où ses œuvres font l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives.

Fontana, Lucio (Argentino-Italien, 1899-1968)
Sculpteur et peintre abstrait novateur né en Argentine. À Milan en 1947, Fontana fonde Spazialismo, un mouvement qui préfigure la performance et le land art par son intérêt pour le temps, l'espace et le dynamisme. À la fin des années 1940, il commence à lacérer et à perforer ses tableaux, un procédé nouveau qui vise à contester la planéité de la toile.

Francis, Sam (Américain, 1923-1994)
Peintre et graveur connu pour son utilisation expressive de la lumière et de la couleur. Francis subit l'influence de l'artiste québécois Jean-Paul Riopelle, qu'il rencontre à Paris dans les années 1950. Bien qu'il soit associé à l'art informel et à l'abstraction post-picturale, Francis est réticent à toute association à un mouvement.

Gauguin, Paul (Français, 1848-1903)
Peintre qui, avec Vincent van Gogh, Georges Seurat et Paul Cézanne, fait partie du groupe d'artistes aujourd'hui qualifiés de postimpressionnistes, Gauguin est reconnu pour son traitement de la couleur, son symbolisme et ses compositions audacieuses. Ses tableaux représentant une culture « primitive » idéalisée, réalisés à Tahiti, sont parmi ses plus célèbres.

Gauvreau, Jean-Marie (Canadien, 1903-1970)
Figure importante de l'histoire des arts décoratifs et du design canadien, Gauvreau contribue à la transformation de l'École technique en l'École du meuble, laquelle devient un haut lieu de l'avant-garde québécoise, attirant notamment Paul-Émile Borduas et d'autres artistes associés au manifeste *Refus global*.

Gauvreau, Pierre (Canadien, 1922-2011)
Peintre, auteur et producteur/réalisateur à la télévision, Gauvreau rencontre Paul-Émile Borduas en 1941, lors de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. Les tableaux qu'il réalise avant de se joindre aux Automatistes à la fin des années 1940 témoignent de l'influence du fauvisme. Il effectue un retour à un style pictural libre plus tard dans sa vie.

gouache
Matériau artistique composé d'aquarelle mélangée à du pigment blanc et à de la gomme arabique servant de liant, ce qui lui donne son opacité. La gouache est utilisée dans de nombreuses traditions picturales depuis l'Antiquité, notamment l'enluminure de manuscrits et l'art de la miniature indienne et européenne.

Greenberg, Clement (Américain, 1909-1994)
Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans son article « La peinture moderniste », publié en 1961. Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

Grille
Structure de base de tableaux formés de séries de lignes qui se croisent à angle droit, employée notamment par Piet Mondrian. La grille met en évidence les caractéristiques de la peinture moderne : la planéité et le all-over, tels que décrits par le critique Clement Greenberg.

hard edge
Terme technique inventé en 1958 par le critique d'art Jules Langsner qui réfère aux tableaux composés de zones de couleur nettement définies. Il est généralement associé à l'abstraction géométrique et au travail d'artistes tels que Kenneth Noland et Ellsworth Kelly.

Hartung, Hans (Allemand/Français, 1904-1989)
Artiste abstrait qui quitte l'Allemagne pour s'installer à Paris, Hartung est habité, au début de sa carrière, par la notion d'harmonie parfaite, comme en témoignent ses combinaisons de couleur, de mouvement et de proportion. Ses tableaux des années 1940 sont considérés comme précurseurs de la peinture gestuelle (action painting).

Hess, Esther (Suissesse, née en 1919)
Sculpteure et artiste de l'installation formée à Zurich et à Berlin qui privilégie une approche abstraite, essentiellement minimaliste. Hess crée également des tapisseries et des peintures et intègre dans ses œuvres une grande variété de matériaux, dont le plexiglas, le plomb, le cristal, le bois, le granit, le soufre et le fer.

Hofmann, Hans (Allemand/Américain, 1880-1966)
Figure majeure de l'expressionnisme abstrait et professeur renommé, Hofmann commence sa carrière à Paris, où il s'installe pour ses études en 1904. En 1915,

il fonde une école d'art à Munich, qui attire des élèves étrangers, dont l'Américaine Louise Nevelson. Il y enseigne jusqu'au début des années 1930, moment où il immigre aux États-Unis. La plupart de ses premières œuvres ont disparu.

Hultberg, John (Américain, 1922-2005)
Artiste d'instruction internationale et de grande influence. Hultberg effectue des études au Mexique et aux États-Unis, enseigne à la Brooklyn Museum Art School et à la Honolulu Academy of Arts (aujourd'hui le Honolulu Museum of Art), et vit à Paris de 1954 à 1959. Bien que ses tableaux soient souvent surréalistes sur le plan formel, Hultberg travaille dans une trop grande diversité de styles pour être associé à ce mouvement.

Klein, Yves (Français, 1928-1962)
Figure importante de l'histoire du minimalisme, du pop art et de la performance, Klein est connu pour son intérêt pour la « couleur pure » et pour l'invention de son bleu « International Klein Blue », pigment utilisé dans plusieurs de ses légendaires tableaux monochromes. Il est également sculpteur, auteur et – fait étonnant pour un Occidental de son époque – maître de judo.

Kline, Franz (Américain, 1910-1962)
Peintre expressionniste abstrait et dessinateur dont les œuvres gestuelles s'inspirent d'artistes contemporains tels qu'Arshile Gorky et Willem de Kooning. À partir de la fin des années 1940, Kline réalise essentiellement des tableaux noir et blanc, mais dans les dernières années de sa carrière, il revient à une palette colorée.

Leduc, Fernand (Canadien, 1916-2014)
Peintre et membre du groupe des Automatistes de Montréal. Les premières toiles de Leduc témoignent de son intérêt pour le surréalisme et l'automatisme. Il adopte par la suite une approche plus abstraite et plus gestuelle, puis un style géométrique inspiré de Piet Mondrian.

Leduc, Ozias (Canadien, 1864-1955)
Peintre et décorateur d'églises dont l'œuvre procure un sentiment d'intimité et de tranquillité. Les tableaux religieux de Leduc – qui ornent des chapelles au Québec, en Nouvelle-Écosse et en Nouvelle-Angleterre – allient l'iconographie dévotionnelle à un traitement symboliste de la couleur et de la lumière.

Mahias, Robert (Français, 1890-1962)
Décorateur renommé à Paris, Mahias s'installe à Montréal dans les années 1920, où il enseigne à l'École des beaux-arts et réalise des œuvres pour des églises aux États-Unis et au Canada. À son retour à Paris, il enseigne à l'École des arts appliqués.

Mathieu, Georges (Français, 1921-2012)
Sculpteur, designer, illustrateur et peintre qui s'intéresse à la peinture abstraite dans les années 1940. L'œuvre de Mathieu est associée à plusieurs mouvements européens d'après-guerre apparentés – dont le tachisme et l'art informel – qui privilégient l'abstraction géométrique et une gestuelle spontanée, tendances qu'il contribue à initier.

matiérisme
Technique de peinture où la matière est appliquée successivement, en couches épaisses, et qui fait parfois appel à des matériaux non traditionnels, comme le sable, le gravier, le plâtre et la cire. Cette technique est généralement associée au mouvement de l'art informel européen des années 1950. On la retrouve dans les œuvres de Jean Fautrier et de Jean Dubuffet.

Mondrian, Piet (Hollandais, 1872-1944)
Parmi les principales figures de l'art abstrait, réputé pour ses peintures géométriques en « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

Mousseau, Jean-Paul (Canadien, 1927-1991)
Sculpteur, peintre, illustrateur et designer, Mousseau est un protégé de Paul-Émile Borduas et le plus jeune membre des Automatistes. Figure marquante de la scène artistique montréalaise, il fait appel à divers matériaux, notamment le plastique, le néon et l'aluminium.

Newman, Barnett (Américain, 1905-1970)
Représentant majeur de l'expressionnisme abstrait, principalement connu pour ses peintures colour-field. Dans ses écrits des années 1940, Newman plaide pour une rupture avec les traditions artistiques européennes, pour l'adoption de procédés et de sujets mieux adaptés aux difficultés de son époque, et pour l'expression de la vérité telle qu'elle lui apparaît.

Nouveau réalisme
Mouvement d'avant-garde fondé en 1960 par le critique d'art Pierre Restany et le peintre Yves Klein. Influencés par Dada, les Nouveaux réalistes font souvent appel au collage et à l'assemblage, et incorporent des objets dans leurs œuvres.

Pascin, Jules (Bulgare, 1885-1930)
Actif la plus grande partie de sa vie à Paris, Pascin réalise des gravures, des peintures et des dessins qui évoquent la vie de bohème dans les bordels, les cabarets et les rues de la ville la nuit, de même que ses séjours dans le Sud des États-Unis et à Cuba. Ses œuvres les mieux connues sont des études des années 1920 représentant des adolescentes à moitié nues.

Pellan, Alfred (Canadien, 1906-1988)
Peintre actif dans les cercles artistiques parisiens des années 1930 et 1940. Pellan enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal de 1943 à 1952. Il est

l'animateur de l'éphémère mouvement Prisme d'yeux (1948), un groupe de peintres qui fait contrepoids aux Automatistes. Son travail est nettement surréaliste à partir des années 1950.

Perron, Maurice (Canadien, 1924-1999)
Photographe proche des Automatistes, Perron rencontre Paul-Émile Borduas durant ses études à l'École du meuble à Montréal, où Borduas enseigne jusqu'en 1948. Ses photos élégantes et souvent saisissantes des membres du groupe, de leurs activités, de leurs œuvres et de leurs performances illustrent la plupart des publications des Automatistes. Perron est un des cosignataires du manifeste *Refus global* en 1948.

Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Poliakoff, Serge (Français, 1906-1969)
Né en Russie, le peintre Poliakoff s'installe à Londres, et ensuite à Paris. Influencé notamment par Robert Delaunay, il se consacre de plus en plus à l'art abstrait après 1938. Il est surtout connu pour sa maîtrise exceptionnelle de la couleur, et il constitue une figure majeure de la peinture abstraite de l'après-guerre.

Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)
Chef de file de l'expressionnisme abstrait, surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (les *drippings*) des années 1940 et 1950. Pollock est étroitement associé à l'action painting, soit une peinture du geste pour laquelle l'artiste aborde la toile sans savoir ce qu'il créera.

Raysse, Martial (Français, né en 1936)
Peintre, artiste de l'assemblage et réalisateur autodidacte associé au Nouveau réalisme. Les premières œuvres de Raysse, qui s'inspirent de la publicité et de la culture de consommation, préfigurent celles des artistes pop art qui suivront, tandis que ses peintures des années 1970 démontrent un intérêt pour la mythologie et la représentation de la nature.

Refus global
Manifeste anarchiste publié en 1948 par les Automatistes, un groupe d'artistes de Montréal. Rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze autres artistes, le texte principal dénonce la domination de l'idéologie catholique au Québec et entraîne le congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble.

Renoir, Pierre-Auguste (Français, 1841-1919)
L'une des principales figures du mouvement impressionniste. Les gravures, peintures et sculptures de Renoir représentent souvent des scènes de loisir et de confort domestique. Il quitte les impressionnistes en 1878 pour exposer de nouveau au Salon de Paris, l'exposition annuelle officielle de cette ville.

Riopelle, Jean-Paul (Canadien, 1923-2002)
Figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton.

Rothko, Mark (Américain, 1903-1970)
Figure majeure de l'expressionnisme abstrait, Rothko commence sa carrière comme illustrateur et aquarelliste. À la fin des années 1940, il développe un style qui définit l'ensemble de son œuvre, et crée des peintures à l'huile constituées de champs de couleur intense, empreintes de la même anxiété et du même mystère que ses œuvres figuratives antérieures.

Rouault, Georges (Français, 1871-1958)
Connu pour son style très personnel et expressif, Rouault acquiert une notoriété au début des années 1900 avec ses représentations de prostituées et autres personnages marginaux, qui sont empreintes de compassion. Son œuvre, imprégnée de spiritualisme chrétien, n'est reconnue par l'Église que peu avant sa mort.

Roussil, Robert (Canadien, 1925-2013)
Sculpteur figuratif surtout intéressé par la forme humaine, Roussil travaille le bois, le bronze et le béton. Il réalise de nombreuses œuvres d'art public, notamment une sculpture installée le long de l'autoroute Ville-Marie, à Montréal. Membre de l'Association des sculpteurs du Québec, il est également actif en France à partir de 1957.

Rupture inaugurale
Manifeste surréaliste publié à Paris, en 1947, marquant une rupture entre les surréalistes, qui prônent une révolution de la conscience, et le Parti communiste, qui insiste sur la nécessité d'une révolution sociale. Bien que les Automatistes soient étroitement associés aux surréalistes, Jean-Paul Riopelle est le seul membre des Automatistes à signer ce manifeste.

Shadbolt, Jack (Canadien, 1909-1998)
Principalement connu comme peintre et dessinateur, Shadbolt effectue des études en art à Londres, à Paris et à New York avant de retourner en Colombie-Britannique. De 1945 à 1966, il enseigne à la Vancouver School of Art, où il occupe la direction du département de peinture et de dessin. Emily Carr et l'art autochtone du Nord-Ouest du pays comptent parmi ses principales influences.

Sonderborg, K.R.H. (Allemand, 1923-2008)
Figure importante du mouvement de l'art informel en Allemagne qui se consacre de plus en plus à l'art abstrait dans les années 1950. Les peintures et dessins de Sonderborg comportent souvent des formes calligraphiques et ont été associés, sur le plan intellectuel, au travail de Paul Klee et de Wassily Kandinsky.

européen de l’expressionnisme abstrait américain. Surtout présent en France, le tachisme s’inscrit également dans la lignée de l’automatisme (tel que pratiqué par les surréalistes) en raison de l’importance qu’il accorde à la spontanéité du geste et à l’expression qui surgit librement de l’inconscient.

Tinguely, Jean (Suisse, 1925-1991)

Sculpteur d’œuvres cinétiques monumentales et autodestructrices, telles que *Hommage à New York*, 1960, qui s’est enflammée à l’extérieur du Museum of Modern Art de New York. L’un des fondateurs du Nouveau réalisme, Tinguely réalise de nombreuses œuvres en collaboration au cours de sa carrière.

trompe-l’œil

Genre pictural consistant à créer une illusion visuelle, principalement au moyen d’images et d’objets peints qui semblent tridimensionnels, et à tromper le regardeur en suggérant que ces objets et images sont réels. Parmi les exemples les plus fréquents, mentionnons les insectes qui semblent se trouver

à la surface de tableaux de la Renaissance et les peintures murales donnant l'impression que les murs plats s'ouvrent vers des espaces se trouvant au-delà de la pièce.

Vaillancourt, Armand (Canadien, né en 1929)
Sculpteur et peintre abstrait dont les œuvres reposent souvent sur le principe politique de la lutte contre l'oppression. Vaillancourt fait appel à des matériaux divers : argile, bois, métal récupéré, os et béton. Dans ses créations, il privilégie les propriétés physiques de son matériau d'élection.

Wols (Allemand, 1913-1951)
Peintre, photographe, illustrateur et poète qui étudie au Bauhaus. Wols (pseudonyme d'Alfred Otto Wolfgang Schulze) est actif dans les cercles surréalistes parisiens dans les années 1930. Il contribue à poser les jalons du tachisme et de l'art informel, mouvements considérés comme les équivalents européens de l'expressionnisme abstrait américain.

Zaritsky, Joseph (Israélien, 1891-1985)
Figure importante de l'histoire du modernisme en Israël, Zaritsky commence à s'intéresser à l'abstraction dans les années 1940. Il cofonde – et plus tard il dirige – le mouvement Nouveaux horizons, un groupe d'artistes actif environ de 1948 à 1963. Il incite de nombreux jeunes artistes à rompre avec l'expressionnisme figuratif qui domine alors l'art israélien.

D'importantes revues critiques de l'œuvre considérable de Borduas lui ont assuré un rôle central dans le développement de l'art canadien et une reconnaissance internationale. Son importance est reconnue immédiatement après sa mort grâce à une exposition majeure au Stedelijk Museum à Amsterdam, planifiée à l'origine comme une exposition de mi-carrière. L'influence de sa pensée telle qu'exprimée dans ses écrits, spécialement le manifeste *Refus global*, est aussi importante que sa reconnaissance comme peintre.



La deuxième exposition des Automatistes, 1947. *De gauche à droite* : Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Madeleine Arbour, Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau.

PRINCIPALES EXPOSITIONS

La sélection de l'historique des expositions de l'artiste est organisée en deux sections : expositions du vivant de l'artiste et celles depuis 1960.

Expositions du vivant de Borduas

1941	Participe à la *Première exposition des Indépendants*, Québec et Montréal.
1942	Participe à *L'exposition des maîtres de la peinture moderne*, tenue au Séminaire de Joliette et aménagée par le père Wilfrid Corbeil. *Œuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas*, l'Ermitage, Montréal. Exposition de 45 gouaches.
1943	*Exposition Borduas*, Dominion Gallery, Montréal.
1946	Participe à la première exposition du groupe automatiste au 1257, rue Amherst, à Montréal. *Œuvres de Paul-Émile Borduas*, les galeries du magasin Henry Morgan, Montréal.
1947	Participe à la deuxième exposition automatiste au 75, rue Sherbrooke Ouest, Montréal.

1948 et 1949	Expose à deux reprises à l'atelier des frères Guy et Jacques Viau.
1949	Est l'un des quatre exposants au Musée du Québec dans le cadre de l'exposition *Quatre peintres du Québec*.
1950	Participe à l'*Exposition des Rebelles* au 2035, rue Mansfield, Montréal.Présente une exposition d'aquarelles à son atelier de Saint-Hilaire; reprend la même initiative en 1951.
1954	*Paul-Émile Borduas*, Passedoit Gallery, New York. Suivie d'une exposition d'aquarelles au même endroit en 1955. *En route*, Galerie Agnès Lefort, à Montréal.
1955	La 3e Biennale de São Paulo. Avec Riopelle, représente le Canada au Museu de Arte Moderna, São Paulo.
1955, 1957 et 1959	Participe aux biennales de peinture canadienne, organisées par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, et circulant dans plusieurs villes canadiennes. (Le MBAC organise sept biennales à partir de 1955.)
1957	*Paul-Émile Borduas : Paintings 1953–1956*, Martha Jackson Gallery, New York.
1959	Participe à l'exposition *Spontanéité et réflexion* à la Galerie Arnaud, Paris. *An Intimate Showing of Recent Paintings by Paul Borduas*, Martha Jackson Gallery, New York. *Exposition Paul-Émile Borduas*, Galerie Saint-Germain, Paris.



Jean-Paul Riopelle et Fernand Leduc à l'exposition *Automatisme* à la Galerie du Luxembourg, Paris, 1947.

Expositions depuis 1960

1960	*Borduas 1905-1960*, Stedelijk Museum, Amsterdam. Catalogue.
1962	*Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Musée des beaux-arts de Montréal. Catalogue. *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*, Spoleto, Palazzo Colicola; 5e festival des Deux Mondes, Spoleto, Italie. Catalogue.
1968	*Canada, art d'aujourd'hui*, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne. Reprise au Musée national d'art moderne, Paris; Galleria nazionale di arte moderna, Rome; Palais des beaux-arts, Bruxelles. Catalogue.
1971	*Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris; reprise au Musée d'art contemporain de Montréal. Catalogue.
1977	*Borduas and America/Borduas et l'Amérique*, Vancouver Art Gallery. Catalogue.



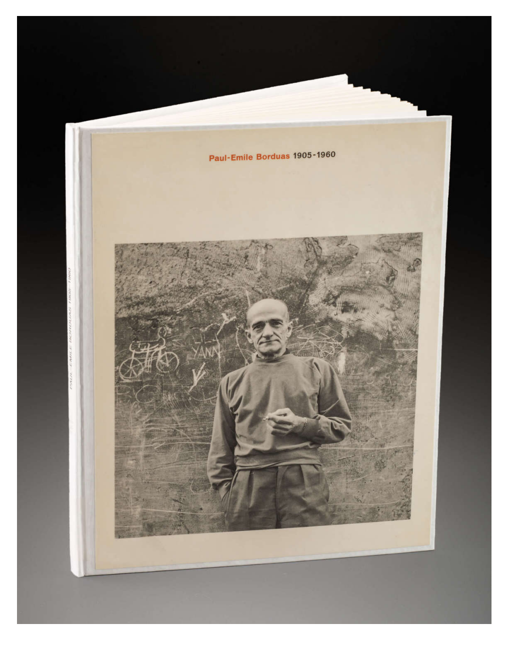
1979	*Frontiers of Our Dreams. Quebec Painting in the 1940s and 1950s*, Winnipeg Art Gallery. Catalogue.
1982 et 1983	*Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite. Œuvres picturales de 1943 à 1960*, Palais des beaux-arts, Bruxelles. Reprise au Musée Saint-Georges, Liège, Belgique. Catalogue.
1988	*Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts de Montréal. Catalogue.
1992	*La crise de l'abstraction au Canada. Les années 50*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Reprise au Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec; MacKenzie Art Gallery, Regina; Glenbow Museum, Calgary; Art Gallery of Hamilton. Catalogue.
1997	*Saint-Hilaire et les Automatistes*, Musée d'art du Mont-Saint-Hilaire. Catalogue.
1998	*Refus global : cinquante ans après*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1999	*La Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
2004	*La magie des signes : Œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth, Versailles. Tenue par le Musée d'art contemporain de Montréal. Catalogue.

ÉCRITS DE L'ARTISTE

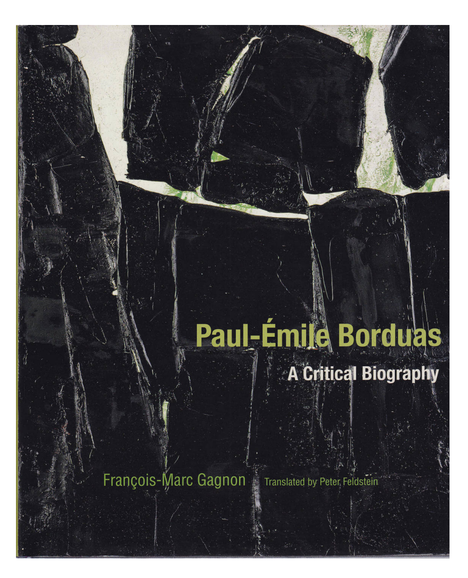
BORDUAS, Paul-Émile. *Paul-Émile Borduas: Écrits/Writings, 1942–58*. François-Marc Gagnon, éd., François-Marc Gagnon et Dennis Young, trad., Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978.

———. *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, (édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987.

———. *Paul-Émile Borduas. Écrits II*, Tomes 1 et 2, (édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe), 2 vol., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987.



Catalogue de l'exposition sur Borduas organisée en 1962 par le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Paul-Émile Borduas: A Critical Biography (2013), par François-Marc Gagnon.

LECTURES CRITIQUES

BÉLISLE, Josée et Sam ABRAMOVITCH. *La Magie des signes. Œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004. Catalogue d'exposition.

BÉLISLE, Josée et Marcel SAINT-PIERRE. *Paul-Émile Borduas*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Les 400 coups, 1998. Catalogue d'exposition.

BRODZKY, Anne Trueblood, éd., *The Presence of Borduas*, numéro spécial de *artscanada*, vol. 35, n° 224-225 (décembre 1978 à janvier 1979).

DESJARDINS, Pierre W. et. al. *Paul-Émile Borduas. Esquisses et œuvres sur papier 1920-1940*, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1977.

ÉLIE, Robert. *Borduas*, L'Arbre, Montréal, 1943; repris aux Éditions Art Global, Montréal, 1983.

ELLENWOOD, Ray. « Surrealism Borduized », dans *The Presence of Paul-Émile Borduas* sous la direction de Anne Trueblood Brodzky, numéro spécial de *artscanada* 35, n° 224/225 (décembre 1978 à janvier 1979), p. 14-18.

–––. *Egregore: A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992.

GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*, Collection Artistes canadiens, Dennis Reid, éd., vol. 3, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1976.

–––. éd. *Paul-Émile Borduas: Écrits/Writings, 1942–1958*. Traduit par François-Marc Gagnon et Dennis Young, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978.

–––. *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : Biographie critique et analyse de l'œuvre*. Montréal: Fides, 1978.

–––. *Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1988. Catalogue d'exposition.

–––. *Chronique du mouvement automatiste québécois (1941-1954)*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998. (Prix Raymond-Klibansky, 2000).

–––. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*. Traduit par Peter Feldstein, Montréal,
McGill-Queen's University Press, 2013.

GAGNON, François-Marc, Peter MALKIN et Luke RAMBOUT. *Borduas and America/Borduas et l'Amérique*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1977. Catalogue d'exposition.

GAUVREAU, Pierre. « Borduas et le déracinement des peintres canadiens », *Le Journal musical canadien*, novembre 1954, p. 6.

LAPOINTE, Gilles. *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides / CETUQ (Centre d'études québécoises), 1996.

NASGAARD, Roald, et Ray ELLENWOOD. *The Automatiste Revolution: Montreal, 1941–1960*. Vancouver, Douglas & McIntyre; Markham (ON), Varley Art Gallery, 2009. Catalogue d'exposition.

OSTIGUY, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1982.

PAYANT, René. « The Tenacity of the Sign: Borduas in New York » dans *The Presence of Paul-Émile Borduas* sous la direction de Anne Trueblood Brodzky, numéro spécial de *artscanada*, n° 224/225 (décembre 1978 à janvier 1979), p. 31-38.

ROBERT, Guy. *Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1972.

———. *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Montréal, Stanké, 1977.

SAINT-MARTIN, Fernande. *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968.

TEYSSÈDRE, Bernard. « Borduas : Sous le vent de l'île », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, vol. 6, n° 2, 1968, p. 22-31 et p. 33.

WARREN, Jean-Philippe, *L'art vivant : Autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Boréal, 2011.

ENTREVUES ET ENREGISTREMENTS

BORDUAS, Paul-Émile. *Autour d'un homme : Paul-Émile Borduas*, entrevue de Borduas avec Judith Jasmin dans son atelier de Paris, mai 1957. Archives de Radio-Canada : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/836/

GODBOUT, Jacques. *Paul-Émile Borduas (1905-1960)*. Montréal : L'Office national du film du Canada, 1962. 21 min. http://www.onf.ca/film/paul-emile_borduas_1905-1960.

GRAVEL, Gérald. *Refus global : un texte cinglant*, l'animateur Gérald Gravel lit un extrait du manifeste *Refus global*. Date de diffusion : 18 janvier 1979. Archives de Radio-Canada : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/837/

Il est également possible de consulter le catalogue raisonné de Paul-Émile Borduas sur le site Web de l'Université Concordia qui présente beaucoup de reproductions de tableaux, des ouvrages à leur sujet et une liste des expositions où ils ont été représentés. borduascatalog.org.

À PROPOS DE L'AUTEUR

FRANÇOIS-MARC GAGNON

François-Marc Gagnon est directeur et professeur chercheur de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky. Connu internationalement comme un exceptionnel connaisseur de la culture visuelle canadienne, Dr Gagnon est un professeur, un chercheur, un écrivain, un conférencier et un infatigable promoteur de l'héritage visuel de son pays. En 1999, il recevait l'Ordre du Canada. Il a enseigné à l'Université de Montréal pour 35 ans et à l'Université Concordia dans le programme des cycles supérieurs. Ses écrits ont été honorés de nombreux prix, dont le prix du Gouverneur général pour son livre de 1978 sur Paul-Émile Borduas. Cette œuvre majeure a été publiée en anglais en 2013 sous le titre de *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*; le texte a été mis à jour et révisé par l'auteur, et traduit par Peter Feldstein.

Parmi ses autres publications, signalons *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVIIe siècle* (1975); *Paul-Émile Borduas: Écrits/Writings, 1942-1958* (1978); *Paul-Émile Borduas* (1988) pour le Musée des beaux-arts de Montréal; *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954* (1998); et *The Codex Canadensis and the Writings of Louis Nicolas* (2011). Ses nombreuses monographies couvrent la période allant des débuts de l'art en Nouvelle-France (*Premiers peintres de la Nouvelle-France*, 1976) jusqu'à Jean-Paul Riopelle.

Il a contribué à de nombreux livres sur la culture visuelle du Québec et a publié de nombreux catalogues d'exposition. Il a été conservateur de plusieurs expositions. Il a contribué régulièrement aux *Annales de l'histoire de l'art canadien* et est membre du bureau éditorial, entre autres. Le Dr Gagnon a rejoint une plus large audience avec sa série d'émissions *Introduction à la peinture moderne au Québec*, télévisées au Canal Savoir; plus récemment, il présentait un aspect ou l'autre de l'art canadien dans une série de conférences annuelles données au Musée des beaux-arts de Montréal, en lien avec l'Institut Jarislowsky. On le retrouve sur nombre de comités des musées et on fait souvent appel à ses services comme consultant dans les musées et les institutions universitaires.



« Aussi longtemps que je m'en souvienne, Borduas a fait partie de ma vie. Borduas et mon père enseignèrent à l'École du meuble. Durant mon enfance et mon adolescence, nous rendions souvent visite à Borduas à Saint-Hilaire. Quand on me demanda d'enseigner l'art canadien à l'Université de Montréal dans les années 1970, Borduas devint un de mes héros. Je suis encore très impressionné par la qualité de sa peinture. »

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur
Comment reconnaître l'apport substantiel de tous ceux qui m'ont accompagné dans mes recherches sur Borduas? Cela commence par mon épouse, Pnina, qui pendant onze ans, une fois par semaine, me conduisait chez Madame Borduas à Beloeil. Toute la documentation Borduas (lettres, photos, articles, etc.) était alors chez elle, et ce n'est qu'à la fin de cette longue période que j'ai pu la convaincre de faire microfilmer le contenu des deux classeurs laissés par Borduas. Plus tard, les classeurs eux-mêmes ont été consignés au Musée d'art contemporain de Montréal, où ils se trouvent toujours avec les documents originaux. J'ai bénéficié de contacts avec plusieurs proches de Borduas dans le groupe automatiste, surtout Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau et Françoise Sullivan. Des collègues comme André G. Bourassa, Gilles Lapointe, Ray Ellenwood et Laurier Lacroix ont été des sources lumineuses pour mes recherches. Il faudrait remercier aussi mes étudiants du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal qui, inlassablement, m'ont permis de reconstituer ce que l'on pourrait appeler la fortune critique de Borduas : de longues séances de consultation de microfilms de journaux non numérisés à l'époque, pour repérer parfois de tout petits articulets signalant la date d'un vernissage ou des critiques plus substantielles d'une exposition particulière de Borduas ou de sa participation à des expositions collectives. L'aide des gouvernements pour financer toutes ces opérations a aussi été précieuse. Peu à peu s'est ainsi constituée une base de données qui occupe maintenant un mur entier de l'Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky à l'Université Concordia. Au fil des ans, j'ai donc pu écrire sur Borduas, sur sa peinture que je considère toujours comme l'une des plus innovatrices dans tout le développement de l'art canadien, et sur sa pensée, qui a été déterminante dans l'évolution des idées au Québec. J'espère que la présentation du Canadian Art Institute donnera envie aux lecteurs d'en savoir plus sur Borduas, ses idées et sa peinture.

De l'Institut de l'art canadien
Ce livre d'art en ligne a été réalisé grâce à la générosité du commanditaire principal, BMO Groupe financier, et du commanditaire du titre, Partners in Art. L'IAC exprime sa gratitude à ses commanditaires des livres d'art en ligne de 2013-2014 : la Hal Jackman Foundation; Aimia; Gluskin Sheff + Associates; la McLean Foundation; le Groupe Banque TD; Partners in Art; et Rosenthal Zaretsky Niman & Co., s.r.l.

Merci aussi aux mécènes fondateurs de l'Institut de l'art canadien : Sara et Michael Angel, Jalynn H. Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Phil Lind, Sarah et Tom Milroy, Charles Pachter, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, et Robin et David Young; ainsi qu'à ses mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.

REMERCIEMENTS AUX COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE PRINCIPAL



COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE



COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2013-2014





Rosamond Ivey

The McLean Foundation



TD

ROSENTHAL ZARETSKY NIMAN & CO., LLP
CHARTERED ACCOUNTANTS & LICENSED PUBLIC ACCOUNTANTS

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

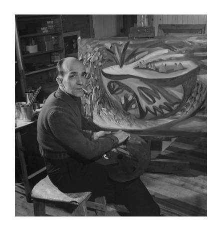
Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture

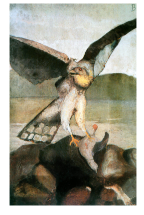


Paul-Émile Borduas, *Abstraction en bleu*, 1959. (Pour les détails, voir ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



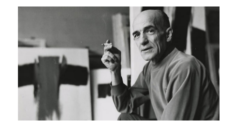
Biographie : Paul-Émile Borduas, photographié par Ronny Jacques. Avec l'autorisation de Bibliothèque et Archives Canada /
Ronny Jacques.



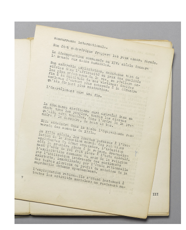
Œuvres phares : Paul-Émile Borduas, *Étude d'un épervier dans un paysage ornemental*, v. 1923-1924. (Pour les détails, voir ci-dessous.)



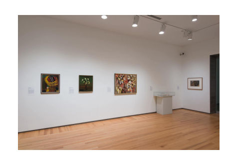
Importance et questions essentielles : Borduas expliquant *Étude de torse* ou *N° 14*, 1942, à Henri Girard et Charles Doyon à l'ouverture de l'exposition à l'Ermitage en avril-mai 1942 (Pour les détails, voir ci-dessous.)



Style et technique : Paul-Émile Borduas à Paris, v. 1955. (Pour les détails, voir ci-dessous.)



Sources et ressources : Manifeste *Refus global*. (Pour les détails, voir ci-dessous.)

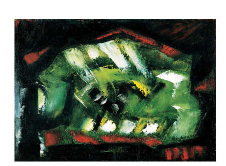


Où voir : *Figure aux oiseaux*, 1953, exposé au Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario. Photo © Sam Koebrich.

Mentions de sources des œuvres de Paul-Émile Borduas



Abstraction en bleu, 1959. Musée des beaux-arts de l'Ontario, don de Sam et Ayala Zacks, Toronto, 1961. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © AGO.



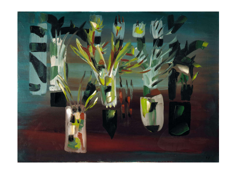
Abstraction verte, 1941. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, subvention du gouvernement du Canada aux termes de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels, et legs de Harry W. Thorpe. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



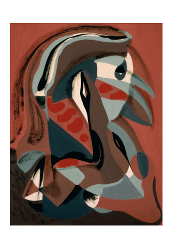
L'aigle à la blanche famille. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



Le bateau fantasque, 1942, Université de Montréal. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © Centre d'exposition de l'Université de Montréal.



Les carquois fleuris ou *8.47*, 1947. Musée des beaux-arts de Montréal, don de M. et Mme Maurice Chartré. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



Chanteclerc ou *N° 6*, 1942. Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).
Photo : Richard-Max Tremblay.



Composition (détail), 1942. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



Composition 69, 1960. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Renée Borduas. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



Épanouissement, 1956. Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo : Richard-Max Tremblay.



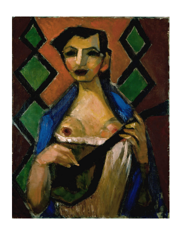
L'étoile noire, 1957. Musée des beaux-arts de Montréal, don de M. et Mme Gérard Lortie. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



Étude de torse ou *N° 14*, 1942. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



Étude d'un épervier dans un paysage ornemental, v. 1923-1924. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



Femme à la mandoline, 1941. Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo : Richard-Max Tremblay.



Formes oubliées, 1958, Collection Firestone d'art Canadien, La Galerie d'art d'Ottawa, don à la ville d'Ottawa par La Fondation du patrimoine ontarien. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © Tim Wickens.



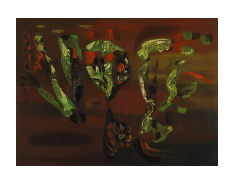
Graffiti, 1954. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



Nature morte. Ananas et poires, 1941. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, acheté en 1973. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAC.



Pâques, 1954. Musée d'art contemporain de Montréal, don des Musées nationaux du Canada. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo : Richard-Max Tremblay.



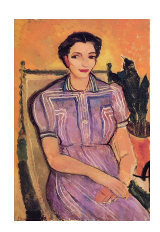
Parachutes végétaux ou *19.47*, 1947. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, acheté en 1948. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAC.



Le père Carmel Brouillard, O.F.M., 1937. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Mollie Gordon, Staines, Angleterre, 1973. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014), Photo © MBAC.



Persistance des noirs, 1955. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © Heffel.com.



Gabrielle Borduas, 1940. Musée des beaux-arts de Montréal, don anonyme, (1988.9). © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



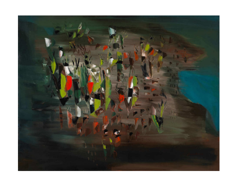
Decorative Project for the Chapel of a Château, No. 4: Study for Stained Glass Window, 1927. National Gallery of Canada, Ottawa, gift of Mme Paul-Émile Borduas, Beloeil, Quebec, 1974. © Estate of Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © NGC.



La religieuse, 1951. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



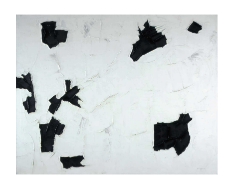
Les signes s'envolent, 1953. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, le fonds de l'Association des bénévoles du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



Sous le vent de l'île ou *1.47*, 1947. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, acheté en 1953. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAC.



Symphonie en damier blanc ou *Symphonie 2*, 1957. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs du brigadier-général A. Hamilton Gault. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



3+4+1, 1956. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, acheté en 1962. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo © MBAC.



Le vent d'ouest apporte des chinoiseries de porcelaine, 1950. Collection particulière. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014).



Viol aux confins de la matière, 1943. Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Paul-Émile Borduas / SODRAC (2014). Photo : MACM.

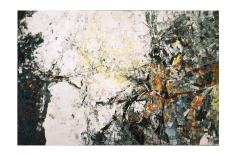
Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



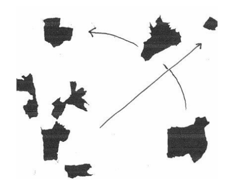
André Breton, v. 1929, photographe inconnu.



L'atelier de l'École des beaux-arts de Montréal (v. 1924). Collection Bibliothèque des Arts, UQAM.



Autriche III, 1954, de Jean-Paul Riopelle. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend. © Succession Jean-Paul Riopelle / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



Le schéma d'auteur de *3+4+1*. Avec l'autorisation de François-Marc Gagnon.



Borduas assis sous sa peinture emblématique *Sous le vent de l'île*, entouré par des membres des Automatistes. Photographie par Maurice Perron. Musée national des beaux-arts du Québec, don de la famille de Maurice Perron. © Succession Maurice Perron. Photo © MNBAQ.



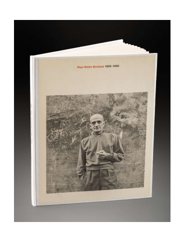
Borduas dans sa chambre au couvent de Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, avec *Étude d'un épervier dans un paysage ornemental*, vers 1924. Archives du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.



Borduas enseignant à l'École du meuble, vers 1942. Photographe inconnu.



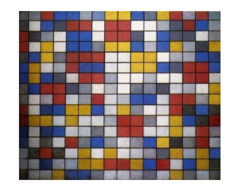
Borduas expliquant *Étude de torse* ou *N° 14*, 1942, à Henri Girard et Charles Doyon lors de l'ouverture de l'exposition à l'Ermitage en avril-mai 1942. Archives du Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : Richard-Max Tremblay.



Le catalogue de l'exposition de Borduas en 1962, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (alors appelé la Galerie nationale du Canada), le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée des beaux-arts de l'Ontario (alors appelé l'Art Gallery of Toronto). Photo avec l'autorisation de la bibliothèque d'art du Musée des beaux-arts de Montréal.



Le chemin de l'église (Saint-Hilaire), 1899, d'Ozias Leduc. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
© Succession Ozias Leduc / SODRAC (2014). Photo © MBAC.



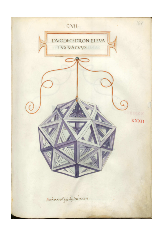
Composition avec grilles : Composition dans le damier avec couleurs claires, 1919, de Piet Mondrian. Haags Gemeentemuseum, La Haye, Pays-Bas. © 2014 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA. Image numérique © Haags Gemeentemuseum / The Bridgeman Art Library.



Au début des années 1940, les Automatistes se réunissant dans l'atelier de Fernand Leduc. Fonds Paul-Émile Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.



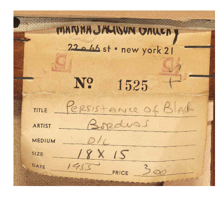
La deuxième exposition des Automatistes, 1947, au 75, rue Sherbrooke Ouest. Fonds Maurice Perron, Musée national des beaux-arts du Québec. © Succession Maurice Perron. Photo © MNBAQ.



Dodécaèdre élevée avec des visages ouverts, dessin attribué à Léonard de Vinci, de La Divine Proportion par Luca Pacioli (1509). Biblioteca Ambrosiana, Milan, Italie / De Agostini Picture Library / © Veneranda Biblioteca Ambrosiana – Milano / The Bridgeman Art Library.



L'édition de décembre 1958 de la revue d'art parisienne *Cimaise*. Photo avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Un étiquette au verso de *Persistance des noirs* de la Galerie Martha Jackson à New York. Photo © Heffel.com.



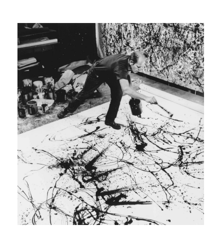
Les étudiants se réunissant pour une manifestation dans l'atelier de Hans Hofmann à Provincetown, Massachusetts, date inconnue. Photo avec l'autorisation des Archives of American Art du Smithsonian Institution.



La Famille, 1949, de Robert Roussil. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Bernard Janelle. Photo © MBAM.



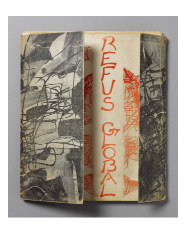
Frontispice de *Le Château étoilé* de André Breton (1936), de Max Ernst. Museum of Modern Art, New York, Fonds James Thrall Soby. © Succession Max Ernst / SODRAC (2014). Image numérique © The Museum of Modern Art/ autorisé par SCALA / Art Resource, NY.



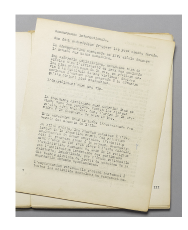
Jackson Pollock au travail sur sa peinture *Autumn Rhythm*, 1951. Photographie par Hans Namuth. © Succession Hans Namuth, autorisé par Center for Creative Photography, University of Arizona.



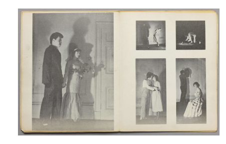
Jean-Paul Riopelle et Fernand Leduc à l'exposition *Automatisme* à la Galerie du Luxembourg, Paris, 1947. Archives du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.



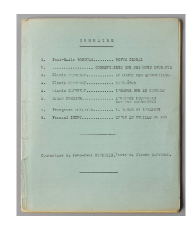
Manifeste *Refus global*. Photo avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



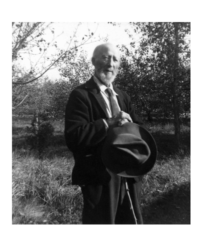
Manifeste *Refus global*, une page intérieure. Photo avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



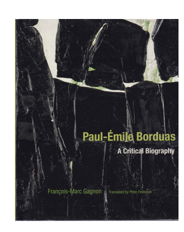
Manifeste *Refus global*, pages centrales. Photo avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



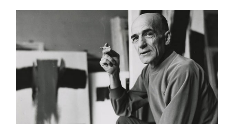
Manifeste *Refus global*, la table des matières. Photo avec l’autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto.



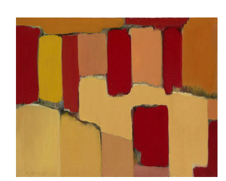
Ozias Leduc à son domicile de Saint-Hilaire, 1954. Photographe inconnu. Photo avec l’autorisation de la bibliothèque et des archives du Musée des beaux-arts du Canada.



Paul-Émile Borduas : Biographie critique (2013), par François-Marc Gagnon. McGill-Queen’s University Press, Montréal.



Paul-Émile Borduas à Paris, v. 1955. Photographe inconnu. Photo avec l’autorisation de MACM.



Portes rouges, 1955, de Fernand Leduc. Musée national des beaux-arts du Québec (promesse de don de l’artiste). © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014). Photo © MNBAQ.



Pour subvenir à ses besoins, Borduas enseigne le dessin aux enfants à Saint-Hilaire, dont les œuvres sont exposées ici dans la maison de l’artiste. Photographie by Maurice Perron. Archives du Musée d’art contemporain de Montréal. © Succession Maurice Perron. Photo : Richard-Max Tremblay.



La première exposition automatiste, dans une galerie improvisée au 1257, rue Amherst, s’est déroulée du 20 au 29 avril 1946. Musée national des beaux-arts du Québec, don de la famille de Maurice Perron. © Succession Maurice Perron. Photo © MNBAQ.



Jean-Baptiste-Camille Corot, *La rêveuse à la mandoline*, 1860-1865, huile sur toile, 51,4 x 40,3 cm, Saint Louis Art Museum.



Le slogan du Parti libéral « C'est l'temps qu'ça change » caractérise la Révolution tranquille au Québec. Photographe inconnu.



Les trois pommes, 1887, d'Ozias Leduc. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Harriette J. MacDonnell, William Gilman Cheney, Dr Francis J. Shepherd et Horsley et Annie Townsend. © Succession Ozias Leduc / SODRAC (2014). Photo © MBAM.



Franz Kline, *Turin*, 1960, huile sur toile, 204,1 x 242,6 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO, Don de Mme Alfred B. Clark par l'entremise de Friends of Art.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice de la rédaction
Meg Taylor

Directrice Web et mise en pages
Avery Swartz

Directrice de la documentation iconographique
Angelica Demetriou

Réviseure linguistique principale
Ruth Gaskill

Réviseure
Elizabeth Schwaiger

Documentaliste iconographe
Avril McMeekin

Réviseure linguistique
Ruth Gaskill

Traductrice
Elizabeth Schwaiger

Réviseur francophone
Dominique Denis

Adjointe administrative
Mary-Rose Sutton

Stagiaire
Simone Wharton

Conception de la maquette du site Web
Studio Blackwell

COPYRIGHT

 ISBN 978-1-4871-0015-5

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Gagnon, François-Marc, 1935-, auteur
Paul-Émile Borduas : sa vie et son œuvre / François-Marc Gagnon.

Comprend des références bibliographiques.
Sommaire : Biographie – Œuvres phares – Importance et questions essentielles – Style et technique – Où voir – Notes – Glossaire – Sources et ressources – À propos de l’auteur – Sources photographiques.
Monographie électronique.
Monographie électronique. ISBN 978-1-4871-0017-9 (pdf).–ISBN 978-1-4871-0019-3 (epub)

1. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960. 2. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960– Critique et interprétation. 3. Peintres–Québec (Province)– Biographies. 4. Art abstrait–Québec (Province). 5. Peinture québécoise–20e siècle. I. Institut de l'art canadien II. Titre.

ND249.B6G33513 2014 759.11 C2014-902493-2